HUBERT GUERY : Questions d'interprétation
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique

DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH :
FRANÇOIS NICOLAS : L'éloge de la complexité
ALESSANDRO MELCHIORRE : Le labyrinthe de Ferneyhough
RICHARD TOOP : A propos de Superscriptio
RICHARD TOOP : Superscriptio pour flûte piccolo solo
PIERRE-YVES ARTAUD : Unity capsule, une explosion de quinze minutes
BRIAN FERNEYHOUGH : Carceri d'invenzione
BRIAN FERNEYHOUGH : Le temps de la figure
DOCUMENTATION

9 782709 605762

Distribution JCLattès
87.02.45 14717-80.F

N° 3 ENTRETEMPS Février 1987

ENTRE TEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

FEVRIER 1987 — N° 3

ENTRE TEMPS

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR:

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CORRESPONDANTS:

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
MOTOKO ONCHI (Japon)
JOHN REA (Canada)
MATTHIAS VOGT (Allemagne)
MICHEL BERTHOMMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION:

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE DU N° 3

HUBERT GUERY : Questions d'interprétation ..... p. 5
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture ..... p. 21
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale ..... p. 29
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique ..... p. 43

DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH : ..... p. 53
FRANÇOIS NICOLAS : L'éloge de la complexité ..... p. 55
ALESSANDRO MELCHIORRE : Le labyrinthe de Ferneyhough ..... p. 69
RICHARD TOOP : A propos de Superscriptio ..... p. 89
RICHARD TOOP : Superscriptio pour flûte piccolo solo ..... p. 95
PIERRE-YVES ARTAUD : Unity capsule, une explosion de quinze minutes p. 107
BRIAN FERNEYHOUGH : Carceri d'invenzione ..... p. 115
BRIAN FERNEYHOUGH : Le temps de la figure ..... p. 127
DOCUMENTATION ..... p. 137

CHRONIQUES

CONCERTS
Ensemble Intercontemporain, Concert du 10e anniversaire (Stephane Goldet) . p. 141
Steve Reich à Paris (Franck Mallet) ..... p. 142
L'Ensemble Forum, à Lyon (Béatrice Chevassus) ..... p. 144
Dialogue de l'ombre double, de Pierre Boulez (M.T.) ..... p. 145
Jacques Lenot, Un déchainement si prolongé de la grâce (M.K.) ..... p. 146
Quinzièmes rencontres internationales de Metz (Danielle Cohen Levinas) ..... p. 147

LIVRES
Un pari sur la création, archives d'une action musicale ..... p. 150
La Musica (Silvia Belfiore) ..... p. 150
Olivier Messiaen, Musique et couleur. Entretiens avec Claude Samuel (6. P) .. p. 151
Eclats/Boulez, recueil dirigé par Claude Samuel (B.P.) ..... p. 153
Edouard Hanslick, Du beau dans la musique (J.Ph.G.) ..... p. 154

DISQUES
Lejaren Hiller, computer music retrospective (G.P.) ..... p. 155
Hans-Werner Henze, Intégrale des cinq Quatuor (M.K.) ..... p. 156
Culture électronique (M.T.) ..... p. 156
Alain Moene, Babylone (G.P.) ..... p. 157

QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

Quelques réflexions après la lecture des écrits de Nikolaus Harnoncourt

Hubert GUÉRY

Même en se bornant à considérer l'art musical de l'Occident, et en exceptant volontairement toutes les formes de musiques de « consommation » (*Unterhaltungsmusik*), c'est proférer un truisme que dire qu'il n'y a jamais eu autant de musique à connaître qu'à notre époque. Les concerts et les enregistrements nous donnent à entendre, pour peu que nous attachions de l'importance à la diversité, plusieurs siècles d'histoire de la musique — *grosso modo*, des débuts de la polyphonie à nos jours. Certaines zones de cet immense territoire sont certes plus fréquentées que d'autres, et je veux bien croire qu'il en reste d'ignorées ; mais laissons là la question de l'inévitable injustice de notre mémoire, qui n'est peut-être assez souvent que justice.

Il était fatal qu'à partir d'un certain moment l'interprétation en fût affectée ; il est frappant de constater que nombre de spécialisations dans l'interprétation ont pris un essor définitif après la seconde guerre mondiale. S'il ne s'était agi en l'occurrence que d'une affaire de goût pour telle ou telle partie du répertoire instrumental et vocal, ou même de concessions aux nécessités de la carrière — on ne peut tout jouer, ni peut-être se faire connaître sans se limiter — ce phénomène ne vaudrait pas d'être discuté.

D'entre les spécialistes, les adeptes de la musique ancienne offrent un visage bien typé. On pourrait les comparer aux interprètes spécialisés dans la musique contemporaine, si (sans même parler des différences d'extension dans le monde musical) un fait singulier ne rendait cette comparaison difficile :

il est rare que l'« engagement » dans la musique contemporaine s'accompagne d'un désintérêt pour la musique du passé (pratiquée ou non), tandis que les interprètes de musique ancienne ont souvent une horreur affichée pour tout ce qui s'est composé après le dix-huitième siècle, ou au moins pour tout le dix-neuvième, dont on a souvent l'impression qu'ils le voudraient mettre entre parenthèses. Je n'ignore pas qu'il existe aussi des instrumentistes et des chanteurs qui pratiquent, à l'exclusion de tout le répertoire du dix-neuvième siècle, les répertoires contemporain et ancien. Il peut y avoir à cette attitude-ci des raisons dictées par le goût — et il est remarquable que certains compositeurs le partagent, non sans que cela ne les rende parfois un peu suspects — mais aussi, plus prosaïquement, des raisons dues aux trous du répertoire de certains instruments ; sortis de l'orchestre symphonique, la flûte ou le hautbois, pour ne citer qu'eux, manquent cruellement de chefs-d'œuvre du dix-neuvième siècle. Evoquons aussi, sans trop insister, des faiblesses techniques qu'on espère inentendues dans des morceaux moins connus du public, ou réputés, souvent sans raison, d'exécution moins difficile.

Toujours est-il qu'une certaine hostilité règne entre les uns et les autres. Quant aux vedettes internationales de l'interprétation — instrumentistes solistes et chanteurs — aux grands orchestres symphoniques, aux conservatoires et académies de presque tous les pays, la plupart continuent le plus souvent d'ignorer à la fois l'existence de la musique contemporaine, et les lois qui régissent ou régiraient l'interprétation de la musique d'avant 1800. Néanmoins, il semble qu'on laisse de plus en plus non seulement l'interprétation des musiques ancienne et baroque, mais aussi, depuis peu, celle de Haydn, Mozart — voire Beethoven et Schubert — à ces nouveaux musiciens venus d'« ailleurs », des vieux traités et des instruments d'époque. Si l'on peut se permettre le luxe d'un *instrumentarium* chaque fois différent, je ne vois pas pourquoi on s'en priverait dans la mesure où c'est nécessaire[1]. Puis, si le minutieux décryptage des règles et des coutumes propres à chaque époque permet d'améliorer « localement » l'interprétation, je n'y vois pas d'inconvénient non plus, persuadé qu'il n'y a pas un détail, si infime paraisse-t-il, dont le soin ne puisse contribuer à la beauté d'une exécution.

Mais est-on sûr de créer les conditions d'une amélioration générale de l'interprétation par ce foisonnement de principes qui seraient si différents d'une époque à l'autre, par ces contradictions (au moins apparentes) dans les directives données aux exécutants[2], propres à tourner la tête de ceux, hélas nombreux, qui n'ont pas le temps ou le goût de les examiner

1. Je ne fais pas partie des gens que le timbre de l'instrument ancien gêne — ni ne séduit — par lui-même, ni n'ai trop de difficulté à m'adapter à un autre diapason, voire à une autre intonation (pourvu qu'elle soit contrôlée) que ceux couramment en usage. Mais je ne pense pas que ces questions soient en elles-mêmes d'une grande importance.

2. Un sage chinois dit qu'il ne faut pas trop souvent agiter la poêle quand on fait une friture de petits poissons.

de façon critique, et dont les réactions favorables ou hostiles risquent de ne réfléchir que de plates différences du tempérament ? Cette dispersion des intérêts des interprètes et des faveurs du public, peut-être fatale « culturellement » est-elle saine pour autant ? Enfin, peut-on tirer de réactions, louables, de points de vue respectables, de réalisations incontestablement nées d'un amour désintéressé de la musique, des vues plus fécondes que la sèche constatation d'un fossé, d'une coupure dans l'interprétation de la musique avant et après 1800 ?

***

Cette nouvelle race d'interprètes a ses modestes troupiers et ses chefs de file, d'entre lesquels Nikolaus Harnoncourt est incontestablement, de par son activité d'interprète mais surtout ses déclarations et ses écrits, une figure dominante. Je ne veux pas ici juger de ses concerts ou de ses nombreux enregistrements en tant que violoncelliste et chef d'orchestre, pas plus d'ailleurs que des exécutions réussies ou ratées de quiconque. Seuls m'intéressent présentement les discours, articles et conférences groupés en deux livres : *Le Discours musical* — Pour une nouvelle conception de la musique — et *Le Dialogue musical* — Monteverdi, Bach et Mozart —, tous deux traduits de l'allemand par Dennis Collins et parus aux éditions Gallimard. Ces textes ne sont évidemment pas tous d'un égal intérêt. Certains parlent directement de l'expérience de l'auteur, lui servant en même temps de plaidoyer pour des conceptions interprétatives dont la plupart commencent à être bien connues ; d'autres sont plus « techniques », portant sur les instruments anciens, l'état des recherches musicologiques, la notation, etc. ; d'autres encore ont une plus vaste ambition, veulent faire un bilan de la vie musicale, voire porter un jugement sur la société à travers les habitudes de la vie musicale. Ces opinions tranchées ont l'avantage de donner prise à la critique ; mais même dans le cas de détails techniques, Harnoncourt choisit toujours franchement et en fonction de ses conceptions. Ce qui nous vaut des articles certainement plus vivants que ne le serait le recensement de recherches musicologiques. Il faut ici louer l'auteur de ce qu'il ne nous assomme pas de « toutes les sources auxquelles [il] puise » sous forme de « notes, renvois et références ». Puis : « A mon sens, les extraits empruntés aux sources en sauraient servir de preuves, car leur choix trahit déjà le point de vue et l'orientation de celui qui les cite » [3]. On ne saurait mieux dire.

***

J'aimerais dire un mot des vues culturelles d'Harnoncourt, car je pense qu'elles sont à l'origine non seulement d'une réac-

3. Le *Dialogue musical*, avant-propos.

tion[4] qui l'a amené à explorer le répertoire « ancien », mais aussi de certaines erreurs, en particulier sur l'idée qu'il se fait de la musique du dix-neuvième siècle et de son interprétation.

Il suffit pour en avoir la tonalité générale de lire les premiers articles du *Discours Musical*, et tout particulièrement celui qui ouvre le recueil[5] : la musique, si l'on n'y prend garde, ne constituera bientôt plus qu'un massage sonore plus ou moins agréable ; notre époque, tournée presqu'exclusivement vers la musique du passé, n'a plus de vitalité musicale propre ; le lien ancien entre langage et musique est perdu ; seule la musique « de variété » a gardé, en même temps que la faveur du grand public, des traces (je dirais : des résidus) des anciennes fonctions de la musique ; etc. Quant à la musique contemporaine, à part une remarque en passant sur le son « laid » que le vingtième siècle aurait à nouveau intégré au langage musical, Harnoncourt n'en parle que pour constater le fait qu'elle est coupée du public. On lit même ceci : « ... et si on ne réussit pas à restaurer une unité entre notre écoute de la musique, notre besoin de musique et la vie musicale — que ce soit en retrouvant un équilibre entre l'offre et la demande dans la musique contemporaine ou en redécouvrant une nouvelle manière de comprendre la musique classique ancienne — la fin est proche ». Cette nouvelle manière de comprendre la musique ancienne, voilà donc la tâche que s'est fixée Harnoncourt. Ce qu'on ne dit pas ici, c'est la manière dont on doit composer pour créer une demande, ni ce qu'est la demande en matière d'art. (Du reste, quand les spécialistes de la musique ancienne se sont attelés à leur labeur — à bien des égards admirable — ils n'obéissaient, que je sache, à aucune « demande ».) Dans la mesure où elles se bornent à constater des faits de société, ces considérations ne sont évidemment pas toutes fausses. Quant à la vision d'une « débâcle culturelle générale » qui nous pendrait au nez, je ne crois pas nécessaire de lui opposer un robuste optimisme systématique que les faits s'ingénieraient peut-être à démentir. On n'est jamais sûr qu'une foi bornée en l'avenir ne semble pas *a posteriori* aussi ridicule qu'une naïve nostalgie d'un passé idéalisé. Faut-il pour autant se représenter l'« unité culturelle » du dix-huitième siècle sous des couleurs qui rappelleraient presque la reconstitution par le pseudo-Renan des *Pastiches* de Proust, de la « riante vallée » des environs de Lille ?

Une autre obsession me semble remarquable : le rôle joué par la Révolution française en matière d'art, et par les institutions musicales qu'elle a générées — particulièrement les conservatoires. Là non plus, il n'est pas faux de dire qu'un des idéaux de 1789 était de créer un art accessible à tous, ni

qu'un tel idéal n'était possible à réaliser qu'au prix d'un rabaissement de l'art au niveau d'un grossier « opium du peuple[6]. Mais les décrets suffisent-ils à infléchir la course de l'art ? Les compositeurs d'après 1800 n'ont-ils œuvré qu'en se conformant — même inconsciement — aux idéaux de la Révolution française, même s'ils ont exercé une indéniable influence sur Beethoven et Wagner, entre autres ? Quant à l'enseignement systématisé qui s'est progressivement étendu tout au long du dix-neuvième siècle, quels que soient ses défauts et ses qualités, il ne saurait être tenu pour entièrement responsable de l'évolution de l'interprétation.

***

Toujours est-il que pour Harnoncourt c'est au tournant du dix-neuvième siècle que se fait une révolution dans le monde musical, révolution qui modifie totalement l'image sonore, et qu'il définit ainsi : « Pour simplifier, je dirais de manière un peu grossière : la musique d'avant 1800 parle, la musique d'après peint ». Remarquons que cette idée est souvent partagée par la critique (qui sait maintenant qu'il convient de louer un soliste baroque, non pas de sa « splendide sonorité », qui serait de mise dans Brahms, mais de sa belle intelligence du discours musical propre aux œuvres de cette époque) mais aussi par nombre d'interprètes qui ne jouent que la musique du dix-neuvième siècle : ne sachant que peindre, ou plutôt n'étant conscients que de peindre, ils ne s'étonnent pas que cela soit désigné comme un idéal d'interprétation. Quant aux adeptes de la musique ancienne, ils ne trouvent sans doute pas gênant, n'aimant pas Wagner — par exemple — que l'interprétation de ses œuvres se réduise souvent à un grossier barbouillage. Mais sans examiner pour le moment quels seraient les devoirs de l'interprète dans la musique d'après 1800, voyons quelle était sa préoccupation majeure quand la musique « parlait ».

***

Le « son du dix-huitième siècle » — pour parler comme une publicité discographique — n'existe pas sans l'articulation. Le timbre propre des instruments anciens vient ici en second, et il faut savoir gré à Harnoncourt de souligner cette priorité. Tous ceux que la question intéresse devraient lire le chapître intitulé l'*Articulation* (dans le *Discours musical*) et accessoirement *Indications d'interprétation écrites et non écrites chez Mozart* (dans le *Dialogue musical*).

Le musicien baroque, pour rendre un texte musical, ne s'intéressait pas en premier lieu à la dynamique — que la plupart des instruments ne permettaient d'ailleurs de varier que dans une faible mesure, du moins par rapport à ce dont sont capa-

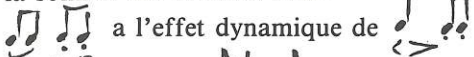
6. Notre siècle n'aura pas été avare en tentatives de ce genre.

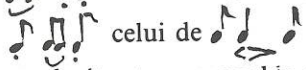
bles la plupart des instruments modernes — mais à ce que Harnoncourt appelle la micro-dynamique, par l'effet des coups de langue chez les instrumentistes à vent, des coups d'archet chez les instrumentistes à cordes, isolant ou groupant ainsi les notes. Il s'ensuivait une certaine configuration qu'on notait rarement, les conventions d'exécution suffisant dans la plupart des cas, et l'exécutant bénéficiant d'une certaine liberté dans ce domaine : trouver une bonne articulation faisait partie intégrante du métier.

Très intéressante est la conception de la note isolée, que Harnoncourt appelle « la plus petite des articulations » (à mon sens, il serait plus correct de parler d'une articulations de la note avec le silence) : toute note doit être écourtée d'une partie de sa valeur. Mais ici se pose la question de savoir comment il convient de le faire : s'agit-il d'un geste technique écourté — mais le son peut continuer à résonner — ou d'un véritable silence perçu comme tel ? (A vrai dire, on retrouve le même problème, quelle que soit l'époque, quand on utilise le terme « détaché » : à partir d'une certaine vitesse d'exécution, qui varie selon l'instrument, l'acoustique, et l'instrumentiste, les notes dites « détachées » ne sont plus réellement entrecoupées de silences).

Harnoncourt se tient ici loin de certains excès dûs à une interprétation à la lettre de cette règle ; il se réfère à la « Violinschule » de Léopold Mozart : « Toute note, y compris celles qui sont jouées le plus fort, est précédée d'un instant de douceur, à peine perceptible... Cette même douceur doit s'entendre à la fin de chaque note... De telles notes doivent être jouées fort et être tenues de manière qu'elles se perdent progressivement dans le silence, sans autre pression. Comme le son d'une cloche... s'éteint petit à petit ».

Chaque note « isolée », par cette manière de se relier au silence, possède sa courbe dynamique propre. J'y vois une conséquence très importante au point de vue rythmique : la noire n'occupe pas simplement une portion de temps — de son — deux fois plus importante que la croche ; elle est « qualitativement » différente. Les notes groupées dans une liaison d'articulation adoptent le profil dynamique d'une note représentant la somme des valeurs. Ainsi

 a l'effet dynamique de

et  celui de

ce dernier exemple étant remarquable en ce qu'il crée une syncope.

Un cas très intéressant à ce point de vue est celui du clavecin : privé de tout moyen d'agir sur la dynamique, le claveciniste s'en remet entièrement aux proportions des valeurs de silence par rapport aux valeurs de son. Antoine Geoffroy Dechaume l'explique clairement dans un petit ouvrage intitulé *Le langage du clavecin*, paru aux éditions Van de Velde. Je cite la conclusion de la première partie : « Le toucher est donc l'art d'utiliser les silences. Le claveciniste doit pouvoir jouer des silences exactement comme il joue des sons, c'est-à-dire faire preuve d'autant de contrôle et de disponibilité pour les uns que pour les autres ; avant tout il doit les considérer avec une égale attention ». A utiliser ainsi les valeurs de son et de silence, on peut obtenir non seulement une claire prononciation des parties, mais aussi une mise en valeur des notes les unes sur les autres dans le sens vertical.

N'y a-t-il pas là une manière de créer du timbre, rythmiquement et polyphoniquement, en ne tenant — théoriquement — aucun compte de l'intensité ? L'orchestre baroque, comme le souligne Harnoncourt, était considéré, à l'image de l'orgue ou du clavecin, comme un ensemble de registres, de rapports fixes de timbres ; la préoccupation de l'articulation, en vue de rendre claire chaque partie, produisait là aussi du timbre, ce qui est trop rarement souligné. L'exécutant avait donc effectivement une responsabilité (même passée sous silence) en matière de timbre, qui découlait de la responsabilité de l'articulation. Harnoncourt l'exprime ainsi : « Dans la peinture à l'huile glacée, la couleur est transparente ; on peut toujours voir une couche à travers l'autre, si bien qu'on peut voir à travers quatre, cinq couches jusqu'au dessin qui est en dessous. Il en va de même pour nous à l'audition d'un morceau de musique bien articulé ; on se promène avec ses oreilles dans les profondeurs et on entend ainsi clairement les différentes couches, qui se fondent cependant en un tout ».

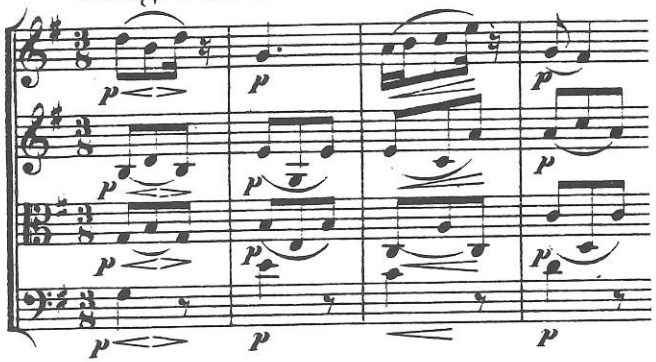
L'affirmation d'Harnoncourt, selon laquelle les classiques ont hérité en grande partie des signes d'articulation du baroque, est juste. De nombreuses petites articulations, chez Mozart, Haydn ou Beethoven doivent s'y jouer de la même manière. Ainsi dans la symphonie 103 de Haydn

(Il serait dommage de ne pas faire entendre l'effet de syncopes.) Mais il arrive à Beethoven d'indiquer sur de petites liaisons que les interprètes auraient pu exécuter à l'ancienne le

profil dynamique qu'il désire, et que permet plus aisément l'instrument « moderne » (l'archet de Tourte, en l'occurrence). Ainsi dans le 13è quatuor en si bémol

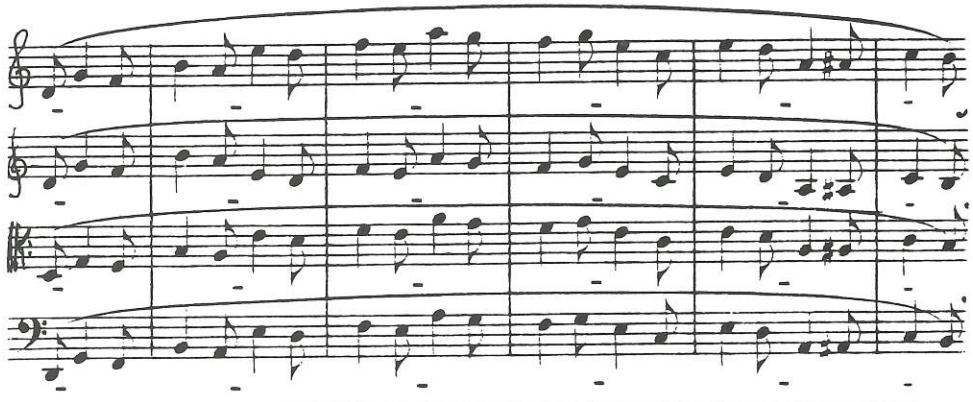
Alla danza tedesca.

Allegro assai.

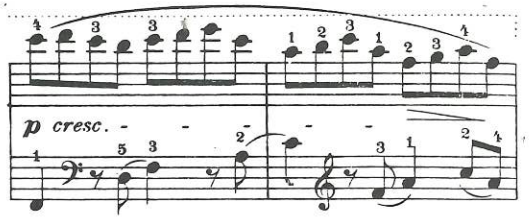


L'articulation à l'ancienne aurait accentué la première note, et l'aurait rallongée quelque peu ; elle n'aurait pas suggéré la valse, où le deuxième temps s'allonge.

Les longues liaisons font problème. Elles apparaissent fréquemment dès l'époque de Mozart ; certains musicologues les désignent par l'appellation « liaisons de legato ». Ainsi Paul et Eva Badura- Skoda dans leur livre *L'Art de jouer Mozart au piano* (qui en réalité ne s'adresse pas aux seuls pianistes). Cette distinction est logique dans la mesure où l'on se réfère au langage : dans le premier cas (liaison d'articulation), on note l'effet de deux notes sur syllabe, dans le second (liaison de legato), l'obligation de lier les syllabes entre elles, comme un chanteur peut effectivement le faire. Ce type de liaison va couvrir des distances de plus en plus grandes chez Beethoven, et bien sûr tout au long du dix-neuvième siècle. Ainsi dans le quatuor opus 131 en do dièse mineur :



ou dans la sonate Hammerklavier :



Les deux exemples montrent bien la volonté de gommer la petite articulation dont les figures rythmiques ou mélodiques invitaient à user. En ce sens on pourrait donner raison à Harnoncourt lorsqu'il affirme : « Il s'agissait de remplacer la rhétorique par la peinture ».

Mais la grande liaison de legato du dix-neuvième siècle, pas plus que n'importe quelle indication de jeu, ne saurait être un signe univoque. Le son « plan » maintenu sur toute la longueur de la liaison constituerait plutôt une façon passive de lier les notes et correspondrait effectivement à cette « simple indication technique » dont parle Harnoncourt — ne pas interrompre le souffle ou l'archet. Or il existe une façon active de lier une note à l'autre : on a le plus souvent intérêt à donner un profil dynamique à chaque note (ou aux groupes de notes lorsqu'elles s'enchaînent trop rapidement ou que leur configuration y invite). Même si cela ne se laisse pas directement percevoir — l'illusion de continuité pouvant même s'en trouver paradoxalement renforcée — il y a plusieurs avantages à penser ainsi le legato, sur les plans du rythme, de la dynamique, de la polyphonie et enfin du timbre. Le rythme : les valeurs se trouvent ainsi respectées plus subtilement que par la simple découpe de portions de temps dans un ruban sonore uniforme. La dynamique : on « économise » le crescendo et le diminuendo en variant non pas uniformément l'épaisseur du trait, mais l'importance des pleins et des déliés. La polyphonie : les minuscules fluctuations de l'intensité font mieux percevoir chaque ligne, et créent verticalement de la transparence — au lieu qu'une balance pensée par la différenciation de l'intensité de traits uniformes oblige à une hiérarchie plus grossière dès que les parties prolifèrent. L'effet de timbre se manifeste doublement : les différentes façons de lier font déborder chaque instrument de son identité, le timbre propre de chacun se déplaçant légèrement ; puis, la transparence polyphonique aidant, les timbres réagissent l'un sur l'autre plus finement. On pourrait répéter ici les mots de

Harnoncourt, que j'ai cités plus haut, à propos des couleurs de l'orchestre baroque. Ce ne sont plus des valeurs de silence qui créent la variété du timbre, mais, dans ces lignes en apparence continues, le conflit permanent du son et du silence.

S'il y a moyen même dans le cas de lignes liées de créer par une sorte d'articulation intérieure des effets de timbre, cela est d'autant plus vrai quand se mélangent divers types d'articulation. Nous retrouvons dans le détaché l'ancienne notion de valeur de silence, sans qu'ici non plus elle ne soit à prendre à la lettre. C'est le profil dynamique particulier donné à la note — de l'attaque elle aussi modulable à sa rentrée plus ou moins abrupte dans le silence, qu'elle y parvienne ou non — qui donne sa spécificité au détaché, pouvant se rapprocher du lié à tel point qu'on n'en distingue plus la limite, fluctuante selon l'acoustique et le tempo. Du contrôle de ces diverses façons de lier et de détacher découle une obligation supplémentaire au point de vue de la balance : à celle dont on parle toujours, qui pour fondre ou distinguer les timbres se fait en différenciant par plans leurs intensités, il faudrait ajouter une seconde qui serait l'équivalent de la balance d'articulation des baroques, laquelle ne saurait être indépendante de la première. La maîtrise de ces deux balances a pour immédiate conséquence une plus fine régulation du tempo en liaison avec l'acoustique : une des tendances actuelles, s'appuyant sur la « phénoménologie de la musique », est de ralentir le tempo lorsque l'acoustique devient plus réverbérante. A résonance plus longue, tempo plus large, dit-on. Une recherche plus poussée dans le sens de la « micro-dynamique » permettrait à mon sens, sinon de retrouver le tempo d'origine, du moins de réduire l'écart[7]. Il arrive à vrai dire que tout cela soit pris en compte par les meilleurs interprètes, mais de manière sans doute insuffisamment raisonnée ; les effets bénéfiques s'en trouvent limités à certains styles mieux sentis que d'autres — ce qui expliquerait le fait que des interprètes excellents dans le répertoire du dix-neuvième siècle voient s'effondrer une partie de leurs moyens dans la musique contemporaine ou dans la musique ancienne.

On pourrait, en fonction de ce qui précède, et en dehors de toute considération d'époque ou de style — dont on ne peut évidemment se passer en pratique — tenter de cerner un idéal interprétatif qui trouverait sa source dans un conflit entre l'énergie sonore pure et l'énergie rythmique (l'articulation au sens le plus large du terme) ; d'une exploitation systématique de ce conflit s'ensuivrait une approche du timbre qu'on ne peut évidemment totalement maîtriser. Deux défauts majeurs très courants peuvent s'interpréter par l'ignorance de ce conflit, qui malgré tout produit toujours ses effets. Le

7. De même, une acoustique trop sèche doit pouvoir être corrigée par le même moyen sans resserrement excessif du tempo.

premier consiste à attacher une importance exagérée au timbre statique, à la beauté d'un son contemplé qui finit par générer son propre rythme, qui n'est plus celui de l'œuvre ; s'accompagnant ou non d'une surenchère dans la puissance, cette conception de l'interprétation court le risque de prolonger l'idéal du luthier ; elle est incapable, rabaissant le discours musical au niveau d'une succession d'instants plus ou moins agréablement colorés, de rendre justice aux tensions rythmiques qui habitent les grandes formes, ni de maîtriser le timbre à partir d'un certain niveau de complexité de l'œuvre[8]. (Ainsi, il peut arriver que, même dans une formation réduite et relativement homogène comme le quatuor à cordes, quatre instrumentistes pourvus chacun d'une splendide sonorité *s'annulent*). Le second est de miser sur l'énergie rythmique, privilégiant le tempo, l'architecture des œuvres ; cette attitude (plus rare en général, hélas, car à tout prendre plus logique au départ) a l'avantage de mettre en valeur les œuvres puissamment construites, dans la mesure toutefois où elles s'accommodent de la naissance en certains endroits de « nœuds » où l'impérieuse domination du rythme vient briser la sonorité[9]. Les hommes du baroque, au départ, se rangent clairement dans la seconde catégorie, dans la mesure où leur articulation épouse l'écriture séquentielle de cette époque. (Il est vrai qu'ils cèdent peut-être d'un autre côté à la bigoterie du son dans leur recherche passionnée de l'instrument d'origine, qui tourne chez certains d'entre eux au fétichisme).

Il faut absolument reconsidérer l'instrument moderne en fonction de cette capacité de moduler à la fois l'intensité et l'articulation. C'est parce qu'il est souvent utilisé pauvrement (d'un côté du son continu, des articulations primaires de l'autre) que paradoxalement ceux qui se privent d'une partie de ses moyens en recourant à l'instrument ancien paraissent y gagner en richesse. La comparaison entre le clavecin et le piano m'apparaît ici particulièrement significative. Réagissant contre l'opinion qui avait prévalu un temps, que l'on jouait du clavecin de la même manière que du piano (ce qui ne veut rien dire), on considère maintenant que les techniques des deux instruments n'ont rien de commun. Le dernier à la mode de ces lieux communs est énoncé on ne peut plus clairement par Antoine Geoffroy Dechaume dans son livre déjà cité : « La première [la technique du clavecin] est basée sur la diversité de durée des sons, la seconde [la technique du piano] sur la diversité de leur intensité ». Se préoccuper de l'intensité des sons ne dispense nullement de se préoccuper également de leur durée ; il faut affirmer qu'au piano comme au clavecin le relevé de la touche est *aussi* important que son enfoncement. Tous deux, pourvu que la

8. Cette manière est incontestablement à la mode, sans que tout le monde n'arrive à cette splendeur sonore si enviée. Elle me semble typique du culte du moi entretenu chez les vedettes de l'interprétation et ne passe peut-être pour idéale dans le répertoire du dix-neuvième siècle que dans la mesure où lesdites vedettes s'y illustrent de préférence.

9. Bien entendu, on peut produire des sons « laids » volontairement aux endroits qui paraissent le réclamer. Seul le manque de contrôle est gênant.

mécanique soit bonne et bien réglée, sont modulables au piano, et nullement au clavecin. Il faut donc conclure, en toute logique, que le jeu du clavecin est un cas particulier du jeu (idéal) du piano. Du premier au second se fait un glissement de la valeur-silence : si au clavecin, pour employer l'expression de Antoine Geoffroy Dechaume, il est exclu de lier à cent pour cent[10] au piano il convient très souvent que le relevé d'une touche ne soit pas entièrement effectué quand la suivante s'enfonce déjà, et ce, pour donner l'illusion du legato, mais même, au moins à partir d'une certaine vitesse d'enchaînement, dans certains détachés. (En réalité, l'effet de lié dépend des rapports des vitesses d'attaque et de relevé des touches pour une vitesse d'enchaînement donnée. Toute modification du tempo modifie l'effet)[11]. C'est dans cette possibilité de moduler à la fois l'intensité des sons et leur rentrée dans le silence que réside la capacité du piano, instrument neutre s'il en est (bien plus que le clavecin), de suggérer d'autres timbres, d'emprunter d'autres identités. Bien sûr, les spécialistes du clavecin sont d'autant plus excusables de l'ignorer que la plupart des systèmes techniques du piano ne tiennent compte que très partiellement de ces possibilités, qui sont le plus souvent laissées aux hasards de la musicalité « naturelle », des traditions ponctuelles d'exécution, de la morphologie.

La préoccupation exclusive de la dynamique fausse aussi l'image sonore des instruments à archet ou à vent « modernes ». Le hautbois, le violon baroques n'ont par eux-mêmes, comme le prétend Harnoncourt, un son en « relief ». C'est le geste de l'instrumentiste, relativement simple, relativement « naturel », qui le lui donne. A l'instrument moderne, le son plan, soutenu droit dans toute sa longueur, reflète simplement la possibilité de contrôle continu du champ dynamique, plus important qu'à l'instrument ancien, et nullement une adéquation à l'esthétique d'après 1800. Que cette faculté de moduler également l'intensité se paie généralement d'une perte de qualité du timbre propre n'est pas niable ; mais l'instrumentiste n'en a que plus d'importance, pourvu qu'il sache façonner un visage changeant à un instrument moins typé au départ.

En bref, l'instrument moderne n'est pas simplement « plus puissant » ; la plupart du temps, son champ sonore s'est élargi vers le *piano* et vers le *forte* ; il est moins identique à lui-même, ou plutôt, il a une identité élargie qui comprend souvent l'ancienne (ainsi le cor).

Il se peut que les obsessions venues de l'enseignement « moderne » soient à l'origine d'une fausse conception de l'idéal sonore. Dans l'apprentissage d'un instrument au large champ dynamique, le contrôle de l'intensité et de la qualité du son est une base indispensable. Les techniques instrumentales visent d'abord à maîtriser l'archet ou le souffle tout au long d'un son soutenu : colonne d'air de l'instrumentiste à vent, adhérence de l'archet. Ces techniques sont la plupart du temps postérieures à l'invention et à l'utilisation des instruments modernes (dans un premier temps s'est fait une adaptation plus au moins heureuse selon les individus de l'ancienne technique d'articulation[12] dont des restes subsistent souvent dans lesdites techniques modernes dans la mesure où elles n'arrivent pas à englober toutes les possibilités d'articulation dans un système cohérent.)

Mais les moyens préconisés pour réaliser cette adhérence n'ont pas toujours, malgré les renforts de la relaxation[13], l'élasticité voulue, privant l'exécutant de certaines possibilités d'articulation, et donc de timbre. Ces défauts dans la technique passent pour moins criants dans certains répertoires, parce qu'on s'y habitue ; tous les efforts convergent vers une maîtrise statique du timbre, efforts qui ont pour effet paradoxal de le faire fuir (et resurgir là où on ne l'attendait pas.) Une pratique musicale cohérente devrait intégrer au départ l'idée du timbre comme produit du conflit de l'énergie sonore et de l'énergie rythmique au lieu de cultiver des qualités qui au fond sont négatives : ne pas avoir un son incontrôlé[14]. Ce qui est évidemment plus facile à dire qu'à faire — et plus facile à faire, n'en déplaise à d'aucuns, à l'instrument « ancien » qu'à l'instrument moderne. Pour me résumer pédantesquement : le devoir de l'instrumentiste, dans le premier cas, est de donner une continuité au discours musical en assemblant des gestes discontinus (la valeur de silence) ; dans le deuxième, il consiste, même pour produire l'effet de continuité, à recréer une discontinuité sur la ligne imaginaire du son, garante du contrôle de l'intensité.

***

L'interprétation de la musique du vingtième siècle, sur le plan du timbre et de l'articulation, fournirait matière à de nombreuses remarques que je ne puis songer à exposer toutes ici. Il y aurait bien des choses à dire sur la résurgence dans les œuvres néo-classiques d'une articulation inspirée de celle des baroques : souvent plus rudimentaire — proche d'une parole abstraite — que celle qui lui a servi de modèle, elle a coïncidé avec une mode de la « rigueur » interprétative souvent toute en raideur tranchante et en couleurs tranchées, qui a fâcheusement — quoiqu'en disent certains — déteint sur l'interprétation de la musique ancienne. Plus proche de la parole, plus authentique, est l'articulation de Bartók dans ses œuvres directement inspirées par le folklore.

10. Ce que je ne crois pas être vrai dans tous les cas de figure.

11. Je renvoie le lecteur que cette question intéresserait spécialement au livre de Bertrand Ott : *Liszt et la pédagogie du piano* — Collection psychologie et pédagogie de la musique. Cet ouvrage, bien plus technique - heureusement — que pédagogique, a le grand mérite de traiter de cette question généralement passée sous silence.

12. Quant aux méthodes écrites par Baillot, Kreutzer et leurs homologues pour les autres instruments, que Harnoncourt accuse de tant de maux, elles reflètent simplement la croyance naïve (de nos jours encore souvent partagée) qu'un catalogue de figures de notes, appris consciencieusement, suffit à former un instrumentiste.

13. Je dirais volontiers de la relaxation - ou de la décontraction - ce que Henry James disait de la naïveté en art : qu'elle est « comme un zéro dans un nombre ; son importance dépend du chiffre auquel il est accolé » (cité par Antoine Bonnet et François Nicolas dans l'article : Franco Donatoni : une figure ; Entretemps N° 2).

14. Ou : ne pas jouer « inégal », ne pas changer de couleur par maladresse.

Comment, parlant de valeurs de son et de » valeurs de silence, ne pas penser à Webern qui a fait du silence un véritable élément de composition ? Ici aussi, la finesse de timbre dépend autant de la façon de quitter la note que du soin apporté à différencier les attaques : plus ou moins abrupte, plus ou moins progressive, l'entrée dans le silence d'une note fait valoir l'autre.

Chez Debussy nous trouvons souvent non seulement une complexité rythmique, polyphonique, et instrumentale qui vise à produire du timbre, mais encore une richesse dans les indications d'articulation qui confère aux exécutants le pouvoir de l'affiner. Ce compositeur a été à cet égard un inventeur de signes (ou plutôt de combinaisons de signes) auxquels les instrumentistes n'avaient pas été jusque là confrontés, qui ne rentraient pas dans les catégories de gestes habituels, indiquant d'infimes nuances de lié et de détaché, jouant à leur frontière[15]. Ces différentes manières de « prononcer » les notes n'ont plus grand-chose à voir avec la parole, d'autant moins qu'en de nombreux passages aucune partie ne doit se faire clairement entendre. Pourtant, d'une prononciation soignée de chacune des lignes instrumentales dépend directement la qualité de l'exécution ; créant des gradations dans le fondu du timbre les balances d'intensité et d'articulation jouent à l'intérieur du tempo. Ici non plus, pas de peinture qui ne soit le produit d'un discours, que ce soit du point de vue de la composition ou de celui de l'interprétation.

Un des problèmes les plus aigus dans l'interprétation de la musique du vingtième siècle vient justement de cette prolifération des indications de jeu. Quand Harnoncourt distingue une « notation de l'œuvre » (jusqu'à « environ 1800 ») d'avec une « notation de l'exécution » (qui aurait cours après), il est évident qu'il s'agit là d'une vue particulièrement schématique ; en effet, le compositeur ne peut pas noter l'exécution, il ne peut qu'indiquer plus ou moins précisément des différences que l'exécutant a pour mission d'interpréter[16]. Certes, à voir dans beaucoup d'œuvres contemporaines — et non des moindres) la précision des indications de dynamique, d'articulation et de tempo, on pourrait penser que chaque signe correspond à un geste précis, tiré d'un catalogue. Il arrive que le compositeur conçoive ainsi l'exécution ; l'interprète ne devrait jamais le faire, mais penser toujours des rapports de dynamique et d'articulation agissant sur le tempo.

Une des raisons de cette multiplication des signes est la disparition de conventions de style[17]. Ainsi pour la dynamique, là où Beethoven ou Brahms, ou même Prokofiev pouvaient se contenter de noter une intensité générale — à laquelle chaque note n'est pas censée obéir à la lettre, variant son intensité propre selon l'instrument, la tessiture, la hiérarchie des parties, la place dans la « phrase », etc — le compositeur d'aujourd'hui peut aller jusqu'à indiquer une intensité différente sur chaque note, même dans le cas où il ne souhaite pas de brusques écarts de dynamique. Cela entraîne l'interprète à une opération inverse de celle qu'il peut faire lorsqu'il analyse les intensités effectivement jouées dans le premier cas (ce qui n'est pas nécessairement utile). De même pour l'articulation ; ce qui, dans le premier cas, est réalisé en détail grâce à la familiarité de l'interprète avec un style musical — pour peu que sa technique lui en donne les moyens au départ — doit, dans le second, être en quelque sorte recomposé dans la globalité du timbre à partir du détail donné. Les « masses bruissantes d'une langue inconnue » auxquelles on compare parfois la musique contemporaine ne peuvent naître d'un simple respect du texte. Ici pas plus qu'ailleurs, il ne saurait constituer un idéal interprétatif — même si, le texte étant difficile, le respect en est particulièrement méritoire.

***

Pour en revenir à Harnoncourt, on aura remarqué que ceux de ses avis que je trouve pertinents — et ils sont nombreux — me semblent pouvoir être étendus par-delà les frontières dont il établit lui même le tracé. Il serait dommage, et peut-être à la longue nuisible, que l'interprète ne se donne plus les moyens à la fois théoriques et pratiques de penser toute l'étendue du répertoire. Le savoir de l'auteur du *Discours musical* est indéniable ; pouvant nuire à une synthèse, il peut aussi, y contribuer. Convaincu que l'art — y compris celui de l'interprétation — ne peut vivre qu'à condition de se « recomposer », de se « récapituler », qu'il n'y a là rien de forcément malsain, ni rien de forcément grandiose, je veux croire que de modestes considérations artisanales pourraient aider à dénouer l'écheveau des contradictions historiques.

15. Beaucoup de ces signes viennent de ses œuvres de piano, où il suggère génialement cet art de l'étouffoir dont j'ai parlé plus haut. Boulez en est à ce point de vue l'héritier, même s'il vise plutôt à des effets variés de percussion, et non à « faire oublier les marteaux » (La technique, pour le pianiste, obéit aux mêmes principes).

16. Harnoncourt parle fort justement des différences d'exécution possibles d'un seul et même signe dans une œuvre de Mozart — le point par exemple, qu'il faut varier selon la durée des notes, l'intensité, le tempo, le contexte, etc. Mais la multiplication des signes d'articulation ne saurait épuiser les possibilités de l'exécutant qui restent - au moins théoriquement - infinies (de même qu'en mathématique, on considère comme infinie la série des nombres pairs, qui est pourtant plus « petite » que celle des nombres entiers.)

17. Ainsi Schoenberg, pour suggérer dans un texte atonal l'effet d'appoggiature suivie de sa résolution, a usé d'un signe particulier que certains pédagogues ont repris pour signaler les appoggiatures dans Mozart, ce qui est absurde.

RÉDUIRE LA MARGE DE NON-ÉCRITURE

Denis COHEN

Quand je commence à composer, j'ai d'abord en tête une représentation mentale très vague, qui peut provenir d'une stimulation visuelle ou auditive mais aussi d'un processus abstrait ou d'un tout autre domaine de pensée que la musique ; le plus souvent, il s'agit d'un peu tout cela en même temps.

Puis, quand j'ai pu cerner une préoccupation plus spécifiquement musicale, en relation donc avec un monde sonore, la première dimension que j'essaie de formaliser est la mise en temps, « la plage de temps », ou ce que j'ai appelé (dans *Transmutations*), « l'ambitus de temps » ; non pas la durée de la pièce, mais plutôt un principe de rebondissement temporel, de plasticité possible pour une idée musicale.

Il ne s'agit pas d'une forme complète, mais plutôt d'un flux d'activités corrélé à une vitesse ; je ne peux parler de la forme avant que la pièce ne soit finie. D'ailleurs mon découpage ne concerne pas toute l'œuvre, mais seulement une section caractéristique, qui, à l'image d'un organisme biologique, s'étend aux structures périphériques ; j'aimerais sans doute pouvoir opérer ainsi pour toute une œuvre, un peu comme pour un rêve que l'on pourrait intégralement reconstituer, mais je m'arrête en général à une seule section.

Malgré la notion un peu péjorative qu'implique ce mot, je dirai qu'une écriture est toujours une « transcription » d'une représentation mentale antérieure (si court soit le détail) ;

le noyau de l'écriture est toujours le désir de rendre sensible un flux psychique, le plus difficile étant alors de localiser ce désir. L'écriture permet un feed-back, une réponse des notions mises en jeu sur le papier ; dès qu'un début de formalisation se met en place, la mémoire du compositeur commence à fonctionner.

Pour ma part, j'ai toujours dans la tête de courts événements musicaux, d'époques différentes et qui me sont familiers ; ainsi, une sorte d'histoire de la musique, très partiale et partielle, se fait pour qui va jouer le rôle d'une censure ; j'entends par là qu'un mécanisme d'auto-régulation me fait éliminer ou retenir une solution (ce qui me conduit parfois à me reporter à une partition pour en examiner tel ou tel détail) ; je retiens seulement certains « moments » de la partition consultée et me sers ainsi en quelque sorte de l'inconscient d'autrui pour formuler ma propre conscience.

Quelle que soit la combinatoire écrite, la validité de l'œuvre est sanctionnée par son résultat sonore ; en ce sens, je tiens au lien des moyens et des fins ; si ce que j'écris n'a aucune validité sonore, ou n'engendre pas un phénomène connexe au projet, j'annule le procédé ; aussi, je corrige rarement une partition après son exécution ; cependant, je ne veux pas tomber dans le versant opposé qui privilégie à l'excès le résultat sonore ; point de radicalité donc, tout est une question d'équilibre.

Il y a dans mes partitions des endroits très systématiques du point de vue de l'écriture, mais qui produisent cependant des phénomènes sonores non intégralement anticipables ; par exemple dans *Transmutations*, une section est composée de 4 couches temporelles avec différents tempi superposés (2 tempi principaux, réels et battus par le chef, 2 tempi secondaires intégrés respectivement à chaque tempo principal) ; d'un côté un grand déterminisme dans le découpage horizontal, dans le calcul des points de jonction entre les différentes couches ; d'un autre côté, une grande complexité sonore que je ne veux pas intégralement contrôler, en particulier dans les rencontres verticales et les timbres résultants ; je contrôle donc en priorité les instants d'occurences des événements et la fonction directionnelle de chacune de ces couches, à travers une combinatoire quasi mécanique des durées. En outre, une combinaison systématique des instruments est adjointe aux durées, ceci en fonction de leur résonance. Enfin, certaines hauteurs énoncées lors d'une occurence verticale produisent une « trace horizontale » résultant du parcours harmonique, excroissance qui ne contredit pas nécessairement les gestes rythmiques.

L'écriture permet ici d'anticiper le processus et en même temps me renvoie des solutions non prévues initialement ; ce feed-back existe naturellement à un niveau bien moindre dans l'interprétation ou l'improvisation (si l'on tient à opposer écriture et improvisation comme l'on oppose anticipation et surprise).

D'ailleurs je dirais que la perception de cette pièce ne coïncide pas toujours avec l'écriture ; par exemple le découpage en six sections (dans cette séquence) ne s'appréhende pas à l'audition de manière systématique, mais ce qui devient par contre plus prégnant, c'est l'élasticité du chant harmonique des résonances.

La perception de ces résonances dépend de la dynamique de l'exécution ; bien qu'elle soit inscrite dans la partition, la dynamique est très subordonnée à la lutherie ; je laisse ici à la lutherie et à l'exécutant, non pas le choix, mais une dimension accidentelle que j'aurais pu supprimer en décidant par exemple du temps de résonance ; je préfère ne pas préjuger de la vie, de la longueur de ces résonances et moduler cet aspect à l'exécution (aux répétitions plus exactement) ; elles apportent aux interprétations une vie (en raison de leur durée variable) que j'ai pu vérifier en dirigeant cette pièce.

Il s'agit là d'un détail non contrôlé par l'écriture, car il dépend de la qualité à la fois de l'instrument et de l'instrumentiste, mais ce détail ne peut cependant pas conduire à remettre en question le principal : le flux directionnel, les points de convergence. Une élasticité identique existe entre détails et globalité, et, bien que la dynamique soit notée, la fusion du résultat global peut ne pas être contrôlée justement comme une globalité.

Je compose donc avec la préoccupation d'un processus à formaliser à l'intérieur d'une plage de temps donnée.

Mes idées peuvent provenir du cinéma, puisque cet art a en commun avec la musique un déroulement en un temps objectif, minuté, et qui suggère en même temps un temps psychologique ; l'articulation d'une scène d'un scénario ressemble un peu à celle d'une séquence au sein d'une pièce musicale.

J'ai ainsi tendance à regarder les films en faisant abstraction de leur contenu, surtout s'il ne me passionne pas, et en ne m'intéressant qu'à leur structure. Hitchcock par exemple formalise ses films comme une pièce musicale. Il a un rapport au temps qui est très clair et rendu très plastique par la banalité de ses personnages. Le projet du film peut être pauvre mais la mise en forme est remarquable. Certains procédés cinématographiques peuvent alors me donner une idée de rapport au temps, non pas dans une stricte équivalence mais au travers d'un refiltrage par mon esprit de compositeur.

D'une manière générale, on est contraint aujourd'hui d'avoir un rapport au couple ordre/désordre ; d'un côté je suis débiteur de l'école déterministe des années 50, qui avait dégagé des catégories simples d'action ; c'est ce que je tiens du sérialisme : non pas le travail sur les composantes du son, mais ce déterminisme d'action sur le papier qui est en rapport

direct avec la création d'un ordre ; d'un autre côté, il m'arrive parfois de partir d'un certain désordre, d'une globalité non intégralement contrôlée, pour acheminer vers un degré d'ordre plus exprimé. Le problème est alors le suivant : comment formuler le désordre en sorte qu'il soit perçu comme tel ? on ne peut compter sur le désordre de l'écriture pour donner l'idée d'un désordre sonore ; paradoxe, car l'écriture, à partir d'une représentation mentale vague, se précise dans le temps puisque l'idée doit se (com)poser sur le papier ; il est alors difficile d'engendrer un autre type de désordre à partir de cet ordre écrit.

On pourrait alors résumer la validité d'une œuvre par sa possible résonance d'un nouveau désordre.

Ceci dépend d'une part de l'impact immédiat de l'œuvre, d'autre part de sa capacité à ne pas être perçue intégralement à la première audition.

Dans *Transmutations* (toujours la même séquence organisée en superpositions de couches), il y a ambiguïté entre ordre désormais (c'est-à-dire ordre compromis) et désordre ordonné (fusion des détails), contradiction entre ordre visuel et désordre auditif.

De même dans mon quintette à vent, un processus cyclique non linéaire est appliqué dans le temps linéaire de l'écoute ; 32 objets sonores sont exposés au cours de ce cycle, et répétés dans le cycle suivant, ils se particularisent de plus en plus ; ainsi les cycles se définissent en s'appauvrissant alors que la matière des objets va en s'éclaircissant ; d'où un temps orienté à l'audition quand la partition opère une combinatoire cyclique.

J'ai toujours eu envie d'utiliser l'électronique car je me suis toujours senti limité par la lutherie traditionnelle ; mais je l'ai toujours fait (à l'exception de *Trames* pour bande numérique et trio) en utilisant les services d'un instrumentiste[1].

L'électronique remet en question la notation sur le papier, car il n'existe aucune écriture qui permette d'anticiper le résultat sonore avec la même précision que la lutherie traditionnelle ; l'électronique a eu pour caractéristique la possibilité de découper l'espace sonore en échelles variables, de nous faire appréhender le continuum comme une totalité infiniment divisible, bouleversant ainsi une conception des « hauteurs », sans pour autant la remplacer par quelque chose d'équivalent.

Il n'y a pas de pièce électronique intéressante qui soit en prise nouvelle avec les hauteurs ; l'électronique (analogique ou numérique) a à faire avec le continuum ; la portée et la notation, clairement, n'y suffisent plus ; la portée, après avoir eu onze lignes, afin de réunir tout l'ambitus des voix, s'est réduite à cinq lignes avec l'indication de clés et s'adressait en quelque sorte à l'individu (voix ou tessiture) qui disposait ainsi de sa clef propre ; cette idée de tessitures superposables est liée à la polyphonie ; ceci n'explique pas mais implique la polyphonie, c'est-à-dire la conscience de la division de l'ambitus en tranches distinctes de hauteur.

1. J'ai eu récemment une expérience très particulière avec la 4 X à l'occasion d'une pièce pour piano. La machine ne faisant pas ce que je souhaitais, j'ai interrompu le travail ; une raison de ces difficultés était que je devais travailler avec un informaticien et que je ne suis pas arrivé à communiquer avec cet intermédiaire qui s'interposait entre ma représentation mentale et le résultat sonore.

L'intérêt de l'électronique vient justement de sa non intégration à l'écriture ; on ne peut pas ne pas y être empirique. D'ailleurs la lutherie électronique, tout au moins dans sa formulation instrumentale, n'arrête pas de changer ; je ne pense pas que l'on puisse récupérer cette dimension dans la vieille grille du papier réglé ; la prise en main du timbre comme paramètre n'a fait que multiplier le problème puisque, lorsqu'on en analyse les composantes, on constate qu'il n'est pas l'adjonction d'éléments manipulables mais un phénomène résultant non contrôlable (il y a ainsi du rythme dans le timbre) ; le timbre restera une question aussi longtemps qu'on continuera de le considérer comme un simple paramètre.

C'est une erreur de penser le timbre comme une catégorie sonore manipulable. Ce que l'électronique a ouvert en matière de timbre par le biais de son analyse, c'est au mieux une appréhension plus chirurgicale du phénomène sonore mais sûrement pas une maîtrise d'une nouvelle entité compositionnelle.

Les recherches sur le timbre se sont enfermées, à mon avis, soit dans une conception du timbre comme couleur, soit dans l'idée que le timbre allait fournir de lui-même de nouvelles structures ; or, le timbre ne donne pas de structure, même s'il « a » une structure ; je n'ai jamais entendu de pièce qui valide de nouvelles articulations à partir du « timbre » ; ces recherches sont retombées, parfois à leur insu, dans un traitement du timbre comme couleur.

Ma position sur le timbre n'est pas achevée ; j'ai tendance à penser : s'il y a du nouveau dans le timbre comme résonance d'un nouveau désordre, tant mieux, sinon tant pis. Si l'on entend par timbre un « objet identifiable par la communion de certains paramètres », l'électronique n'a pas vraiment tendance à inventer de « nouveaux timbres », les limites étant aussi d'ordre psycho-acoustique pourrait-on dire ; les familles de timbres sont en effet très limitées et l'oreille opère un amalgame simplifiant, de même que dans un orchestre l'on n'entend pas trente violons différents mais une seule famille de cordes. Le clavier électronique ne menace pas l'écriture mais ne la stimule pas non plus ; si l'on se met

à penser le timbre, on est confronté au continu et alors le couple timbre/écriture se révèle plutôt comme une contradiction.

Je sens à cet endroit une exigence ; soit l'on se dit : il n'existe pas « du timbre », donc je n'en tiens pas compte, soit l'on est intéressé par cette problématique et l'on voit mal comment éviter de traiter le timbre finalement comme une couleur, ou tout au moins comme une « coloration événementielle », même si l'on était parti avec d'autres intentions.

J'opère dans cette contradiction. Il est d'ailleurs normal que l'empirisme soit la loi générale car il y a nécessité première d'entrer en contact avec la matière brute ; la stimulation d'un compositeur se joue dans cet espace entre la part de connu qu'il peut anticiper et celle d'inconnu qu'il peut entrevoir.

La lutherie traditionnelle me gêne, elle véhicule trop de références ; je constate que beaucoup de compositeurs n'ont aucune notion du référentiel, voire même du plagiat d'œuvres de la génération précédente ; ma mémoire musicale me rappelle constamment que, cela, je l'ai entendu ailleurs, et surtout que je l'ai entendu comme ça, dans le même contexte ; si je n'élimine pas cet objet, je veux au moins avoir conscience de son aspect référentiel et de ses conséquences par la suite, point de vue peut-être un peu évolutionniste mais qu'on ne peut à mon avis oublier en tant qu'individu du 20e siècle ; il faut en effet avoir un style très coercitif pour arriver à détourner les références.

Les compositeurs d'aujourd'hui ne s'affrontent ni ne se mesurent aux mêmes « grilles de valeur », d'où peut-être un manque de sérénité intellectuelle, d'autant que « l'idée nouvelle » est liée à son intégration possible dans une institution (au sens large du terme), à sa vente plus qu'à sa crédibilité intrinsèque.

Aujourd'hui plus on utilise l'instrumentarium classique, plus le danger référentiel est grand, plus la composition doit donc être forte ; chaque fois que j'ai écrit dans une orientation instrumentale traditionnelle, j'ai toujours noté une excroissance possible dans le domaine électronique ou électrique ; la seule pièce où l'électronique ne soit pas une adjonction mais fasse partie intégrante de la composition est celle pour piano et 4 X, pièce inachevée comme je l'ai dit tout à l'heure.

Dans ce projet, la machine enregistre ce que joue le pianiste et le rediffuse dans certaines sections ultérieures ; vous me direz cela n'est pas nouveau puisqu'on peut le faire avec un magnétophone et ainsi superposer source enregistrée et source directe, mais il s'agit ici de la « projection » d'une dimension du son sur une autre, d'une transformation de valeur d'un paramètre à un autre ; cette technique prend en charge

l'interprétation avec la spécificité du tempo que le pianiste a adopté au cours d'une exécution ; j'adjoins au temps linéaire sa possible élasticité dans le domaine des tempi ; cette méthode, qui débouche sur une dimension du timbre comme une résultante, pose des problèmes de notation car je ne peux visualiser le timbre qui procède du jeu instantané du piano et de la projection.

Depuis les neumes, qui indiquaient l'inflexion vocale jusqu'aux détails de jeux instrumentaux actuels, la notation a toujours fonctionné par analogie entre le visuel et l'auditif et cela en opposition avec le système de la tablature.

Ce que l'on appelle savoir lire la musique, c'est seulement le résultat d'une pratique où la mémoire peut reconstituer des schémas déjà entendus et déjà lus ; l'audition intérieure, c'est de la mémoire accumulée ; a contrario, on ne peut en principe se représenter mentalement ce qui se passe du point de vue sonore face à une partition qui serait « entièrement » nouvelle.

Face à la difficulté de noter, je prends le problème par un autre bout ; j'utilise ainsi le phénomène du tempo qui, lui, est « indicable », pour accéder, par une autre voie, à la notion de timbre et pour ainsi réduire la marge de non-écriture.

Propos recueillis par A. BONNET et F. NICOLAS

L'OFFRANDE MUSICALE

Antoine BONNET

Inaugurée par Wagner, la Modernité passait tout d'abord par la déconstruction de tout un univers musical centré sur la tonalité, au point qu'une forme d'iconoclastie, parfois douloureuse comme en témoigne Schoenberg, en était la loi. Les premiers Modernes ne s'aventuraient cependant point dans toutes les directions à la fois : chacune de leurs innovations s'épaulait sur un pilier encore bien ancré ou consolidé pour l'occasion. Ainsi Debussy et Stravinsky inventaient librement dans les domaines du rythme et du timbre grâce au maintien d'une harmonie relativement stable, tandis qu'à Vienne on s'amarrait à une solide tradition contrapunctique pour congédier la tonalité. Plus radicaux, ils se mettaient d'ailleurs en situation périlleuse faute de principes qu'ils ne pouvaient encore soupçonner ; ainsi de Varèse qui n'eut jamais vraiment les moyens de ses intuitions. Seul Webern pressentit et put commencer l'exploration du nouvel espace sonore mais au prix d'une réduction considérable de son champ d'action. Messiaen soufflait alors à Boulez le début de la formule explosive chargée de liquider l'héritage, puis Stockhausen s'en prenait au temps musical : après la relativisation théorique de l'espace sonore par la sérialisation intégrale de *Structure Ia,* le *Klavierstück XI,* auréolé de la notion d'ouverture, consacrait le nouvel univers musical.

Le système tonal et tout ce qui lui était attaché, particulièrement la notion de thématisme, fut donc l'outil de sa propre

destruction : il servit de point d'appui à l'exploitation de domaines qui lui étaient fondamentalement hostiles. Ainsi chaque œuvre de ce premier âge de la Modernité bénéficiait à la fois de l'énergie de son principe positif et de la dynamique de la transgression. Leurs auteurs en avaient probablement une conscience moins aiguë que nous qui, en l'absence d'une ruine quelconque sur laquelle s'acharner légitimement, n'avons plus qu'à compter sur nos propres forces. Mais ces forces, ces moyens, quels sont-ils exactement ? avec quoi compose-t-on aujourd'hui ? sur quelles bases ? comment se forgent les enjeux ? Et l'œuvre contemporaine, comment l'écoute-t-on ? que peut-on y entendre, y comprendre ? comment peut-on parler de son sens ?

Neutralité du matériau

A la suite d'Adorno, de nombreux compositeurs estiment que l'ère moderne de la musique retrace l'histoire de l'émancipation du matériau qui devient aujourd'hui le seul point de départ de la composition. Mais ce matériau, qu'est-il ? Tout d'abord peut-il être un objet concret ? Il semble bien que non. Il y a déjà longtemps que les expériences de Schaeffer ont montré qu'un matériau ayant une charge trop forte de caractéristiques n'avait que peu d'intérêt pour la composition parce que totalement réfractaire à des opérations susceptibles de lui ôter son identité ou de l'atomiser, ce qui permettrait de les rendre nécessaires et dépendants les uns des autres. L'électro-acoustique se saisissait alors de la division du son en paramètres établie par le sérialisme, et rendait possible la fabrication d'objets sonores entièrement artificiels, relativement malléables et se prêtant à la fusion puisqu'on pouvait agir directement sur leurs constituants. Mais, indépendamment de la pénible confrontation de l'auditeur aux seuls haut-parleurs, apparut un autre problème : l'impossibilité d'établir une véritable hiérarchie perceptuelle avec des sons ainsi produits, peut-être intéressants et riches individuellement, mais incapables de contrôler un temps musical ; leur assemblage se traduisant presque immanquablement par une impression de collage évidemment contraire à toute idée de composition. Il est d'ailleurs significatif que beaucoup d'œuvres électro-acoustiques aient eu recours à des connotations extérieures pour s'organiser dans le temps.

Le matériau doit donc être *neutre* pour se prêter à une hiérarchisation du temps musical mais ne suffit cependant pas à établir un véritable projet compositionnel.

Certains compositeurs accordent toute leur confiance à des procédures mécaniques. Xénakis produit sa musique à partir d'algorithmes construits sur la base du calcul des proba-

bilités. L'idée de transformation continue qui la sous-tend et que concrétisent notamment des nuages de sons et des textures de glissandi est assez stimulante pour penser une notion comme la topologie, cependant les procédés stochastiques, en interdisant toute prise en charge du détail et rejetant toute considération d'écriture, limitent les œuvres qui s'en nourrissent à des mouvement dynamiques parfois spectaculaires mais presque toujours univoques et grossiers. S'intéressant à la synthèse sonore, Murail et Grisey exploitent eux aussi l'idée de transformation continue mais par voie harmonique. Cependant leur fétichisme du « beau » son et leur souci exclusif de transformation du timbre les écartent de toute préoccupation élaborée de la figuration et par conséquent d'articulation du discours. Il faut dire qu'en réaction au sérialisme, ils déclarent une allergie à toute pratique artisanale ou combinatoire et préfèrent confier à la technologie la formalisation envahissante de leurs projets. Du coup, ils ne paraissent guère s'apercevoir que leur musique pèche par le défaut exactement inverse de celui des toutes premières œuvres sérielles : à la pure algèbre combinatoire de celles-ci correspond la pure topologie des leurs. Artistiquement parlant, l'indifférenciation pointilliste n'est pourtant pas plus vaine que la pure fusion spectrale ! et comme le dit Berio : « la musique est bien autre chose qu'une ambiance à ressentir ».

Ligeti biaise habilement le problème grâce à sa virtuosité instrumentale. Au moyen de la micro-polyphonie (technique de transformation continue permettant conjointement le contrôle harmonique et certains artifices combinatoires) il parvient en effet à articuler ses œuvres instrumentales (elles aussi principalement axées sur le timbre) en inscrivant les procédures qui les véhiculent au moyen d'une figuration assez subtile et précise pour entretenir une ambiguité entre la saisie du détail (lequel à la faveur d'une échappée mélodique ou d'un desserrement de la texture peut ponctuellement donner l'illusion d'une totale indépendance) et la saisie de l'évolution globale des procédures. Par une attention constante au déroulement de celles-ci, il parvient à multiplier les angles d'écoute et supplée dans une certaine mesure à l'absence de prise en charge originaire de la figuration. Cependant (et ceci paraît bien être la pierre d'achoppement de la musique reposant sur ce genre de technique) la micro-polyphonie n'a pas d'autonomie et n'offre qu'un nombre réduit de résultats très typés. C'est la raison pour laquelle Ligeti a dû changer d'orientation après *San Francisco-Polyphony* : ayant épuisé les effectifs instrumentaux se prêtant à un tel traitement, ceux-ci constituant finalement le facteur principal de diversification de ses œuvres, il ne pouvait continuer dans la même voie sans se répéter.

Un matériau entièrement au service de procédures plus ou moins mécaniques (qui d'ailleurs ne peuvent régler que gros-

sièrement le problème de la conduite globale d'une œuvre) prive donc la figuration de tout mouvement indépendant, ce qui interdit pour ainsi dire toute dialectique compositionnelle, particulièrement quand les procédures sont régulées par une formalisation excessive comme c'est le cas dans la plupart des musiques stochastiques et spectrales.

L'écriture comme fondement de la composition

La trajectoire de Donatoni arrive ici à point nommé pour indiquer la direction de techniques plus fertiles. Après avoir « élaboré » des processus non-dirigés (sous l'influence de Cage) puis dirigés (période d'*Etwas ruhiger im Ausdruck,* œuvre rigoureusement formalisée dont le matériau est impitoyablement astreint à véhiculer des processus ne laissant place à aucun événement), il se rend compte de l'insuffisance d'une telle notion et décide d'y croiser celle de figure. Ainsi dans ses dernières œuvres (de très loin les plus intéressantes) le processus n'est plus qu'une trame sous-terraine gageant la cohérence interne de la partition et servant de support au déploiement de motifs instrumentaux indépendants et obéissant à leur logique propre. Assez proche de Donatoni, Ferneyhough compose à partir d'une problématique de figures et de gestes (sorte de thème absent) émergeant du filtrage et du criblage de grilles pré-compositionnelles forgées sur le principe de la prédétermination intégrale qui lui permet de faire de l'excès de figuration l'idée directrice de ses œuvres.

En pensant la composition en deux couches distinctes d'organisation, ces deux conceptions nous rapprochent de celles de Boulez et Carter dont le travail de composition consiste à dessiner des trajectoires d'écoute dans la confrontation d'un matériau et de sa présentation ayant l'un et l'autre leurs lois propres. Tout en conservant ce principe mais avec une prise en charge plus directe du timbre, Boulez s'infléchit aujourd'hui vers une refonte de catégories thématiques restées jusque là implicites dans l'algèbre de ces premières partitions. Carter semble lui aussi explorer cette voie dans ses étonnantes dernières œuvres en s'appuyant sur des caractéristiques de timbre pour superposer des couches sonores de tempi différents, elles-mêmes constituées de figures de durées complexes, congrues ou au contraire les contrecarrant. L'évolution récente de ces deux compositeurs — cherchant désormais des enveloppes perceptuelles par des moyens plus axés vers la fusion que vers la différenciation des éléments — me paraît intéressante en vue de redéfinir la notion de texture ; celle-ci ne serait plus un tissu serré créant des phénomènes sonores trop homogènes comme chez Ligeti, ni un réseau trop différencié d'éléments comme l'étaient les « constellations » sérielles, mais regrouperait dans un vaste champ dialectique d'interactions complexes des flux ou des ensembles de figures hiérarchisées, à la fois autonomes et solidaires de l'algèbre souterraine de la partition, et prenant en charge de façon conséquente le rythme et le timbre, qui semblent bien être les deux grandes affaires de la musique contemporaine.

Ces quatre compositeurs ont en commun de prendre en charge le matériau dans un double niveau d'articulation. L'un, de *formalisation*, établit dans une certaine mesure une partie de ce qui était autrefois fixé par le système tonal ; il concerne le choix d'un matériau neutre et manipulable par des symboles abstraits et, plus généralement, définit l'ensemble des contraintes déterminant le cadre de l'œuvre, qu'elle soit orientée ou pas, qu'elle s'inscrive dans un processus ou non. L'autre niveau, de *figuration*, englobe si on veut les opérations précédemment dévolues au thématisme ; il consiste en la réalisation proprement dite de la partition, en la hiérarchisation et l'articulation du discours de l'œuvre. L'incessant feuilletage de ces opérations constituent l'*écriture musicale.*

Dans *Le cru et le cuit,* Levi-Strauss a critiqué cette double articulation abstraite (que Boulez a le premier théorisé pour son propre compte à partir de la série mais dont le principe est beaucoup plus général comme le prouvent les techniques de compositeurs n'ayant jamais été sériels) parce que les « éléments promus à une fonction signifiante d'un nouvel ordre par la seconde articulation, doivent lui parvenir nantis des propriétés requises, c'est-à-dire déjà marqués par et pour la signification » et doivent donc se fonder sur des « référents naturels » qui sont les « *a priori* de la communication ». Levi-Strauss reproche donc à l'écriture contemporaine de décaler les deux niveaux d'articulation propre à tout langage de la position 1-2 à la position 2-3, c'est-à-dire d'avoir rompu le cordon ombilical qui la reliait à la nature. Je ne suis toutefois pas d'accord avec le principe même de l'objection mais peu importe pour le moment. Il est intéressant de constater que ceux qui refusent aujourd'hui cette position 2-3 se retrouvent en position 1 et sur un seul niveau d'articulation ; ce qu'attestent d'une part les références de Xenakis aux lois des grands nombres ou de Murail et Grisey à la réalité acoustique (soit deux résurgences de quelque théorie de la nature en dépit des apparences que pourrait entretenir leur étroite dépendance de la technologie) et d'autre part leur non-dissociation des notions de formalisation et de figuration puisque, pour ces compositeurs, la première *est déjà* la seconde ; le résultat étant qu'ils sacrifient toute véritable opération compositionnelle à l'inscription de phénomènes purement dynamiques (Xenakis) ou sonores (Murail et Grisey) devenus leurs seuls enjeux.

Tout au contraire l'écriture est une spéculation permanente

sur la base d'opérateurs neutres et arbitrairement choisis dont la manipulation par des opérations en excès de la perception permet de concevoir une organisation riche et complexe du temps musical. Moins une technique cependant qu'un mode de pensée, elle est un acte entièrement prospectif qui doit pouvoir prendre en charge les apports de la technologie moderne, particulièrement dans le domaine du timbre, pour les revêtir de projets musicaux. L'écriture n'a donc rien à voir avec quelque fétichisme de la notation ou autre métaphysique du nombre mais conserve, nous dit Gracq, « la vibration inséparable de l'effort vers la forme distincte » et devient cet effet multiplicateur faisant surgir l'imprévisible — l'événement — qui détermine et qualifie l'œuvre dans sa nécessité et son unicité. En ce sens, la partition se présente comme le lieu d'une synthèse de ce que le compositeur lui impose et de ce qu'elle lui retourne ; ce mouvement dialectique, au sujet duquel on pourrait évoquer celui de l'être-aux-choses chez Sartre, étant précisément celui de la création.

Continuité tonale, discontinuité contemporaine

Mais une telle conception de l'écriture se justifie-t-elle par l'écoute ? Il faut partir ici d'un fait historique fondamental : la perte, au cours de ce siècle, du principe d'identification sur lequel reposait la musique tonale, provoquant le divorce de l'écriture et de la perception que doit assumer aujourd'hui la musique contemporaine. Celle-ci manie en effet des ensembles si complexes que l'oreille ne peut plus en discerner les éléments ni reconstituer les opérations qui les nouent. Ce bouleversement a ni plus ni moins remis en cause toute une conception de la représentation musicale progressivement établie par trois siècles de thématisme. Là se situe d'ailleurs l'origine profonde tant des problèmes auxquels doivent faire face les compositeurs depuis quarante ans, que des difficultés rencontrées par les « mélomanes » devant la musique contemporaine.

De façon très imagée, on peut se représenter le rythme (en tant que périodisation généralisée) comme le moyen d'articulation du timbre, sorte de toile de fond tendue derrière pour lui faire écran. Vision simpliste mais qui permet de prendre conscience que le rythme est ce qui crée la discontinuité d'un phénomène sonore que sans lui on pourrait fort bien imaginer totalement lisse, « continu » ; la discontinuité, comme marque de la composition, trace d'une sculpture de la substance sonore, est donc fondamentale. Musicalement parlant, on ne peut d'ailleurs parler de continuité que métaphoriquement ou comme d'une tendance désignant par exemple des procédés de transformation faisant oublier la notion de degré

ou de coupure dans un espace. On voit donc l'extrême importance de la figuration qui, comme facteur essentiel et opératoire de discontinuité, dessine les interstices par lesquels l'auditeur peut *entrer* dans l'œuvre pour y établir ses propres trajectoires d'écoute.

Il est intéressant de remarquer que la musique tonale, qui se fait une représentation discontinue de son espace sonore, est perçue de façon continue du fait de la dynamique inhérente à la tonalité, le temps fonctionnel d'un événement excédant par anticipation celui de son émission : ainsi, verticalement, des accords dont la somme des éléments suffit à créer une tension harmonique réclamant une résolution et, horizontalement, des mélodies ou motifs que l'on intègre automatiquement à une logique phraséologique. A l'inverse, la musique contemporaine, qui tend à concevoir idéalement un espace sonore continu, est toujours perçue discontinûment pour autant qu'elle prenne sérieusement en charge la figuration ; et si elle la néglige, se présente comme un flux inarticulé n'ouvrant aucune porte à l'auditeur mais au contraire le soumettant à une écoute univoque et emprisonnante. Telles sont la plupart des musiques reposant exclusivement sur une problématique du son ou du timbre (dont *Atmosphères* fut un des modèles) et plus généralement toutes les manifestations sonores ne laissant aucune place à l'auditeur, au premier rang desquelles figure d'ailleurs la musique répétitive en dépit de sa discontinuité constitutive : l'absence de rythme ou un rythme limité à celui de l'évolution fluctuante d'une nappe sonore conduisant en effet au même résultat que la perpétuelle scansion du même : l'aliénation de l'auditeur.

L'art sous condition du désir

Mais comment fonctionne alors une musique ne bénéficiant pas d'un principe d'identification et d'un système fonctionnel et dynamique pour donner une illusion de continuité ? Un petit détour est ici nécessaire. L'art occidental est fondamentalement basé sur l'*excès :* il se veut « plein de sens » et se désigne par sa prétention à transcender toute appréhension vulgaire de son domaine d'évolution. Il se distingue ainsi de toute autre musique dont le sens s'épuiserait dans une capacité à honorer la vocation culturelle d'accompagner les divers circonstances de la vie. Toute œuvre d'art présuppose donc un auditoire *désireux* de l'appréhender comme telle, c'est-à-dire d'en apprécier une qualité excessive.

On voit là toute la légèreté de ceux qui font le procès de la musique contemporaine en l'opposant à toutes les autres musiques, sans distinguer la musique d'art, c'est-à-dire en

admettant implicitement que celle-ci ne réclame pas un mode d'appréhension plus exigeant que n'importe quelle autre. Le malentendu vient de ce que la musique thématique et tonale offre des enveloppes de perception déjà toute tracées et peut donc laisser croire que son sens se consomme dans la seule saisie superficielle de ses opérateurs de perception les plus immédiats (mélodies, motifs...) ; ce qui équivaudrait à croire que le sens d'un tableau figuratif s'absorbe dans l'identification de l'objet qu'il représente. Il y a toutefois une différence fondamentale entre la musique contemporaine et la musique « classique » : si celle-ci ne fait que présupposer implicitement le désir de l'auditeur, la première en fait une condition. En effet, l'auditeur doit désormais transformer lui-même en une continuité intelligente ce qui lui est proposé discontinûment comme des trajectoires simplement virtuelles dans un champ plus ou moins ouvert de possibilités. Ceci n'est pas d'ailleurs une pure innovation de la musique contemporaine mais la mise à nu et l'aboutissement d'une revendication explicite de l'art depuis le début de la Modernité et même avant (voir Beethoven) : l'autonomie.

J'illustrerai cette notion de désir d'œuvre (désir de continuité, donc) tout d'abord par un exemple emprunté au cinéma, lequel a certes l'inconvénient de ne pouvoir évacuer complètement la notion de signification, totalement étrangère à la musique, mais qui, en revanche, évolue dans le temps. Dans *Passion* de Godard, le spectateur se trouve en présence d'un grand nombre de séquences relativement indépendantes les unes des autres et ne livrant aucune logique explicite de continuité puisqu'il n'y a pas de récit linéaire. Le rythme haché qui en résulte devrait faire ressortir isolément les *significations* particulières de chaque séquence, pourtant celles-ci reculent infiniment derrière le *sens* produit du désir qu'éprouve le spectateur de les relier en cherchant des indices de correspondance ; ce à quoi il parvient parce que chaque séquence a au moins une connotation la faisant entrer avec une autre et que finalement l'ensemble des séquences tissent un réseau complexe d'interrelations. Le sens, *émergeant*, ne dépend alors d'aucune reconstitution d'histoire mais se manifeste par une impression esthétique de cohérence globale, tenant bien sûr au dosage subtil établi par le cinéaste entre la composition et la hiérarchisation des séquences que lui dicte son idée directrice, et la souplesse et l'ouverture de leur agencement qui la rendent sensible par des moyens purement cinématographiques, c'est-à-dire en tordant leur inévitable ancrage dans la réalité.

De même l'auditeur ne peut circuler dans une œuvre contemporaine, l'entendre au sens fort du terme, que par son désir de jeter des ponts entre les piles que lui offrent les points

saillants de la figuration. Celle-ci trace en pointillé des enveloppes assez prégnantes pour suggérer une ou plusieurs orientations globales, au moyen d'un maillage de figures tressant par ailleurs des relations transversales et latérales dont on doit avoir l'impression au bout d'un certain temps qu'elles se mettent toutes à fonctionner simultanément, un peu comme les rouages d'un mouvement d'horloge très compliqué. Cette sensation — qui se nourrit de la cohérence de la partition mais n'en est pas exactement la prise de conscience, car tout à la fois excède et est en-deçà de la compréhension du projet objectif de l'œuvre — est ce « bruissement de la langue » dont parle Barthes, c'est-à-dire ce bruit qui n'en fait aucun mais, sorte de filigrane sonore, circule au travers de l'œuvre comme la signature de sa réussite et le reflet de son sens musical.

La musique contemporaine n'a donc nullement besoin d'un ancrage sur des éléments déjà « marqués par et pour la signification » puisqu'elle crée ses propres conditions de fonctionnement : son sens musical n'est pas produit dans la résonnance de son premier niveau d'articulation (ce qui est le cas de la musique tonale) mais *par-delà* ses deux niveaux d'articulation. On touche d'ailleurs ici à un autre malentendu dont pâtissent les œuvres *écrites :* leur enjeu n'a jamais été de rendre perceptible leur génèse (qui n'est pas forcément non plus une étape nécessaire à leur analyse), la combinatoire qui les sous-tend n'étant rien d'autre que les moyens pratiques par lesquels elles *s'inventent* tout en se structurant.

Du sens musical

Il faut voir maintenant quelle est l'incidence de l'œuvre ouverte sur la perception du sens musical. En ce qui concerne la notion d'indétermination qui lui est souvent attachée, il semble qu'elle n'ait été que le symptôme de la crise de l'œuvre en traçant la limite par delà laquelle il ne saurait précisément plus en être question ; les exemples de Cage et de tant d'autres le montrent bien ! Le territoire de l'œuvre ouverte est donc contenu entre deux cas-frontières (incluant toutes les situations intermédiaires) : la non-détermination (où l'absence de fixation des éléments met l'interprète en position de construire un itinéraire dans le cadre d'indications globales) et la sur-détermination (où l'excès d'indications oblige au contraire l'interprète à n'en retenir que certaines). Certains compositeurs ayant beaucoup exploré l'œuvre ouverte semblent avoir été influencés par d'autres arts, notamment Berio (Joyce), Boucourechliev (Pollock) et Boulez (Mallarmé). Cependant, à l'inverse de la musique, la poésie et la peinture s'appréhendent hors-temps et sans intermédiaire, c'est pourquoi l'ouverture d'une œuvre musicale par la mobilité des

structures de la partition ne fonctionne qu'au niveau de l'interprète car la *mobilité ne s'entend pas ;* à peine se fait-elle sentir chez Ferneyhough par la tension extrême de l'interprète essayant en vain de saisir l'ensemble des indications de la partition sur-déterminée, tension désignant alors l'impossibilié fondamentale de représenter l'œuvre dans sa totalité. Ceci paraît suggérer la possibilité de réaliser l'ouverture musicale par une figuration entretenant, par delà la hiérarchisation et la chronologie des événements de l'œuvre, des ambiguités entre ses différents moments pour en suspendre le temps d'écoute : l'auditeur, plus ou moins involontairement, y voyageant alors sans cesse par la mémoire.

Toujours est-il que la notion d'ouverture tend à consacrer un temps musical refoulant toute saisie univoque de l'œuvre contemporaine. Le sens esthétique et musical de celle-ci devient alors, non pas plus fort bien sûr, mais une sensation de plus en plus abstraite, une jubilation intérieure remuant un flot d'impressions convergentes et divergentes qu'aucune description n'épuise ni même n'entame, car la mémoire, en l'absence de moyens identificatoires sûrs, ne se la représente plus que sous une forme diffuse. C'est la raison pour laquelle le sens, produit du désir, reste un désir, c'est-à-dire qu'un désir résiste infiniment à celui qu'assouvit le plaisir esthétique à travers sa réalisation plus que jamais illusoire de continuité. Mais cette fois ce désir ne peut plus avoir le projet de l'œuvre pour objet ; comme semble nous le souffler ce vers de Char :

« Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. »,

ce désir traduit une relation à l'autre. Le sens de l'œuvre ne s'absorbe donc pas dans le contenu objectif de son projet compositionnel, mais contient aussi ce que l'on peut convenir d'appeler un *sens communautaire*. Toutefois celui-ci est totalement *imprésentable* parce que *résultant :* il émane d'un double excès, celui du sens artistique de l'œuvre sur la somme de ses émergences ponctuelles et celui du désir sur ce sens.

Dès lors, on voit mal comment il pourrait advenir de ces tentatives toutes extérieures qui, dans quelques rituels de pur artifice, ne font que miner l'idéal communautaire auquel aspire l'humanité. Ainsi de certaines postures « engagées » dont le projet de lier une idée artistique à un « message » ne fait qu'interdire toute éclosion possible d'un sens dans un afflux de significations concrètes véhiculées qui plus est par une esthétique représentative caduque depuis des lustres ; ainsi des improvisations collectives, des happenings, des cocktails de folklores ou autres retours aux sources « populaires »

recherchant la voie unitaire du monde, qui ne sont rien d'autre que des quêtes désespérées du mythe forclos de la communion. Mais aussi, sous couvert de théories fumeuses décalquées d'un orientalisme trahi, des fuites singulières dans les vertus divinatoires de la vibration sonore ou dans l'ascétisme vaguement méditatif de l'indétermination totale, des « poétiques » du hasard confondant allègrement imprésentation du sens et présentation de l'in-sensé, des gestes élégiaques des « nouveaux simples », sans parler des graphismes, ludismes et autres inventions mirifiques de quelque enchanteur.

Par ailleurs, l'*éclectisme postmoderne* ambitionne de redonner à l'art les moyens d'exprimer l'inexprimable dans une époque « d'innocence perdue ». Il se propose, à travers son projet de récapitulation de l'histoire, de faire émerger de situations musicales historicisées d'autres sens que ceux qu'elles prirent jadis. Cependant, en abdiquant toute idée pure de l'art musical dont elle fait une discipline de connotations, on peut craindre que cette entreprise de gestion du patrimoine, croulant sous la référence mais exempte de tout principe positif, ne se comdamne d'elle-même et, en dépit des évidentes réussites de Berio, le virtuose du genre, ne sache entraîner ses adeptes qu'aux raffinements, il est vrai très « fin de siècle », de la décoration des tortues.

D'autres compositeurs, fondant tout leur optimisme sur une « révolution scientifique et technique », se font les défenseurs de ce que certains d'entre eux nomment l'*art-science*. Enjambant toute une tranche d'histoire musicale, ils entendent trouver dans les œuvres de Varèse les racines d'un nouvel arbre généalogique et voient dans l'idée d'une immanence de l'homme aux choses les justifications de faire de l'inscription organisée de l'énergie contenue d'un matériau l'objet central de leur musique. C'est notamment le projet de Xenakis ou du Groupe Itinéraire à l'exception de Dufourt qui, tout en parlant d'une « révolution électrique », se garde bien de se laisser envahir par une formalisation excessive ou de déserter l'écriture qu'il met au service d'une problématique quasi-exclusivement axée sur le timbre.

Où l'on retrouve l'écriture

On retrouve donc ici la question de l'écriture : d'un côté l'éclectisme postmoderne esquive les vraies questions du langage musical en restaurant par le biais des références et des citations une double articulation impure et tronquée, voire l'ancienne en position 1-2 mais au second degré ; de l'autre, l'art-science ambitionne de se contenter grâce au timbre d'un

seul niveau d'articulation. Sur ce point, toute la question est de savoir si le timbre contient en lui-même une capacité discursive. Personne en tout cas n'est encore parvenu à fonder un véritable projet artistique sur lui seul ; il faut alors remonter jusqu'à Debussy qui, justement, y parvint en explorant le timbre « sur le dos » de vestiges thématiques et tonaux, c'est-à-dire dans le cadre d'une double articulation dont bénéficiaient les premiers Modernes. Aujourd'hui, la synthèse numérique permet de contrôler la micro-structure du son, ce qui est évidemment un « progrès » mais ne dit encore rien sur ce que pourrait être au niveau supérieur un véritable discours musical du timbre. C'est la raison pour laquelle cette musique doit se contenter, en tout cas pour le moment, d'évoluer expérimentalement dans un cadre étroit de dualismes élémentaires, sous peine d'avoir recours à une agitation gestuelle toute extérieure se satisfaisant le plus souvent d'effets faciles ou kitsch parfois spectaculaires mais exempts de vraie valeur artistique.

Le timbre se heurte donc à ce qui en fait en même temps l'intérêt : la fusion ; car s'il est absolument indéniable que depuis Wagner les compositeurs tendent à se faire une représentation continue de l'espace sonore, *la composition demeure nécessairement en dernier lieu une problématique du discontinu*, sans quoi — et ici indépendamment de toute considération de valeur et d'intérêt purement musicale — l'auditeur est exclus ou esclave de ce qui, dépourvu de toute aspérité, devient un simple phénomène sonore : la discursivité musicale étant seule ce qui peut irriguer son désir d'y entrer, condition *sine qua non* de l'échange artistique qu'il ne faut pas confondre avec l'information culturelle. Le timbre est donc certainement un enjeu majeur de la musique contemporaine mais au même titre que le rythme, d'où la nécessité impérative de prendre en charge la figuration, ce qui nous ramène à l'écriture. Il est d'ailleurs frappant que la musique basée sur le timbre rencontre un problème de fission, de rythme, alors qu'il y a trente-cinq ans la musique sérielle se heurtait au contraire par excès de rythme (du fait de la sérialisation de tous les paramètres) à un problème de fusion, de timbre. Preuve que ces deux notions sont bien au centre des enjeux de la musique contemporaine, laquelle ne peut se contenter ni de la première ni de la seconde.

L'écriture est donc le processus même de l'invention et, en assumant la discontinuité constitutive du phénomène musical par sa prise en charge de la figuration, *intéresse* l'auditeur dont elle fait un partenaire en lui confiant la réalisation des catalyses de l'œuvre. Par ailleurs, en l'absence de tout système universel codifié, elle devient une sorte de langage souterrain car la nature de ses principes de fondation en font

une « métaphore épistémologique » pour reprendre une expression d'Eco. En effet, et là l'image de Levi-Strauss est éclairante, la double articulation de l'écriture en position 2-3, c'est-à-dire séparée de la nature, des mythes... traduit bien l'état de notre monde contemporain : sa suspension au dessus du vide dont le divorce musical de l'écriture et de la perception est comme la fêlure emblématique. D'où, évidemment, le principe d'auto-fondation de l'écriture qui, n'existant de rien, s'invente à elle-même dans la postulation de règles arbitraires elles-mêmes transcendées par une figuration déchirée que seul le désir de l'auditeur peut transformer en continuité. L'écriture est donc la marque d'une action à partir de *rien* et devient le nouvelle *nature* de la composition, c'est pour celà que le sens de toute œuvre contemporaine s'y gage. Celle-ci émerge désormais de la résolution possible d'une équation que le compositeur peut se formuler ainsi : « quel est l'avenir éventuel d'*une* contradiction que *je* pose dans *une* situation que *j'*imagine ». A lui seul cet énoncé traduit bien la précarité de tout œuvre voulant assumer la situation actuelle et mesure la distance qui nous sépare de la problématique des premiers Modernes, encore accrochée à l'univers tonal, et des Classiques, que Rosen a bien défini comme la « résolution symétrique de forces opposées », c'est-à-dire une dialectique interne à la tonalité.

Cependant, si l'écriture se fait le creuset de toute une pensée musicale, d'une éthique aussi, elle ne dicte aucun programme esthétique particulier et — contrairement au postmodernisme qui se désigne constamment du doigt dans une position d'auto-critique permanente, et à l'art-science qui fait pragmatiquement de la saisie d'un objet l'enjeu de ses compositions — a *confiance* dans l'autonomie et la spécificité de l'expression musicale.

A ceci correspond d'ailleurs un mode d'engagement particulier du compositeur ; l'écriture consacrant non le retrait du *sujet* de l'art-science, ni le sujet-se-voyant-sujet de la postmodernité mais un sujet tout à la fois archi-présent, car présidant à toutes les conditions d'existence de l'œuvre, et suspendu, son *moi* — précisément en faisant l'expérience de l'écriture — reculant infiniment derrière un *je,* qui n'est peut-être pas cette marque du pluriel dont parle Nancy dans la « *communauté désœuvrée* », mais en tout cas une condition nécessaire à l'émergence d'un sens.

Défense de l'œuvre

Fruit du *je* de l'écriture bien plus que du *moi* du compositeur, l'œuvre est donc à la fois voix singulière et marque de son temps ; aussi n'est-elle pas le spectre de l'ancien monde, le sceau de sa représentation mythique, mais demeure la trace

vivante de l'art. Elle a pourtant changé de visage dans l'exacte mesure où reposant sur de nouveaux principes elle réclame un mode d'appréhension différent. L'œuvre est tout d'abord « expérimentation » car c'est à partir de rien qu'elle s'invente entièrement à chaque fois en quête de la substance même dont elle se nourrit. Mais l'expérimentation doit se fondre dans un projet esthétique sans quoi l'œuvre ne renvoie pas à elle-même en tant qu'œuvre, c'est-à-dire à son *sens* ouvert et fugitif mais à la *signification* objective et fermée de ses enjeux compositionnels.

Ainsi Claudel a raison d'avertir : « c'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau » car c'est précisément quand le sens résiste à toute énonciation que l'œuvre suspend le désir et se fait témoignage communautaire. Le sens de l'œuvre est alors insaisissable : présence muette, il est la preuve de l'art, et son évaporation le manifeste car il s'efface dans l'instant même où il affleure : irréel, son symptôme est *l'émotion*. Aussi, totalement *indécidable* car rien n'y prélude que le désir de son auteur, l'œuvre doit avoir confiance dans son *universalité* ; c'est son utopie mais également son horizon indépassable parce que le signe de son appartenance à tous.

C'est pourquoi, privilège inaliénable, l'œuvre s'offre.

D'UN AMOUR DES MATHEMATIQUES ET DE LA MUSIQUE

Pierre LUSSON (*)

Pour introduire à mon rapport à la musique, je peux raconter une anecdote qui m'est arrivée quand j'avais 5 ans. Mon père faisait de la musique mais c'était un musicien raté. Son propre père avait fondé le syndicat des musiciens ; il était violoniste, chef de pupitre dans un grand orchestre. Il a tenu cette place jusqu'à 76 ans bien qu'il ait été gazé pendant la guerre de 14-18. Alors que je venais d'une famille de musiciens, c'est seul que j'apprenais la musique. Je connaissais déjà la clé de sol et j'apprenais, seul, la clé de fa en déchiffrant les inventions à 2 et 3 voix de Bach. Je me revois en train de jouer cela sur un petit harmonium, pédalant de toutes mes forces et je me rappelle nettement m'être dit que je ne comprenais absolument pas pourquoi les notes de cette partition étaient là, ensemble. J'ai eu alors la sensation très nette que je n'y comprenais strictement rien. Et maintenant, après toute mon histoire, je ne comprends plus, bien au contraire, comment ne pas trouver Bach transparent ! Entretemps, il s'est passé toute ma vie musicale et mathématique.

(*) Pierre Lusson. Mathématicien. Maître de conférences à Paris VI. Co-responsable (avec Jacques Roubaud) de la formation CNRS « P.R.I.M.T. » (Poésie, Rythme, Informatique, Mathématique, Musique, Traduction).

Des plaisirs en musique

Je ne sais si j'ai fait de gros progrès dans ma compréhension de la musique mais je sais qu'il y a, pour moi, deux sortes de plaisir en matière artistique : le plaisir direct de la jouissance esthétique et le plaisir de savoir pourquoi c'est ainsi fait. Bien sûr, ces deux plaisirs peuvent se conjuguer, et cela

de différentes façons. Pour moi, s'est imposé le désir de comprendre pour jouir, en sorte que ma position existentielle refuse obstinément d'abandonner l'un des plaisirs pour l'autre.

On dit toujours que l'interruption de *L'Art de la Fugue* est due à la mort de Bach qui aurait préféré dicter, en ses derniers instants, le choral *Vor dem Thron*. Or on sait maintenant que cela est faux ; cette œuvre fut arrêtée un an avant sa mort. Il y a, pour expliquer cet inachèvement, une hypothèse qui me satisfait beaucoup : ce serait que Bach se soit aperçu qu'il était devenu génératif c'est-à-dire qu'il possédait entièrement les règles qu'il utilisait ; il se serait donc arrêté parce qu'il n'avait plus rien à s'apprendre.

La double chose que j'ai toujours maintenue dans ma vie musicale c'est le fait de jouir de la musique d'une façon qui soit à la fois la plus naïve et la plus intellectuelle. Or, si on s'intéresse à la cohérence des choses, au type de régularités qu'elles portent, on est vite conduit à se poser des questions de forme, de combinatoire ; un pas de plus et l'on est dans la mathématique, on devient, peu ou prou, mathématicien. C'est ce que je suis devenu.

J'ai pendant longtemps été dans l'impossibilité de choisir laquelle des deux activités devrait être mon job et laquelle devrait rester à l'état de hobby. J'ai combiné, pendant mon enfance, des études classiques de mathématiques et des études musicales ; j'ai ainsi appris la flûte traversière sans cependant rentrer au conservatoire car j'avais choisi de faire « Math Spé » mais j'ai continué de pratiquer régulièrement l'instrument dans le cadre de l'un des rares orchestres amateurs existant à l'époque : « l'Association Symphonique de Paris » qui était dirigée conjointement par D.E.Inghelbrecht et Francis Casadesus. J'ai également appris l'orgue mais cela quasiment tout seul et j'ai trouvé que, pour devenir anticlérical, il n'y avait pas de meilleure leçon que de se voir interdire les tribunes d'orgue par les ecclésiastiques pour qui l'Evangile ne s'appliquait pas en la circonstance. Seul un curé a échappé à ce lot ; il était d'ailleurs mathématicien et il est devenu un ami.

L'autre face de mon activité musicale, le côté intellectuel, a pris progressivement le dessus et a abouti à cet essai de systématisation improprement appelé « Théorie du rythme » alors qu'il s'agit plus généralement d'une théorie de la forme. Cette activité de théoricien de la musique a été fortement encouragée par l'ineptie d'une part considérable des écrits sur la musique : envolées métaphysiques et anecdotes insipides ne laissent que peu de place pour une réflexion articulée. Ne soyons pas cependant trop injuste : l'extrême difficulté du sujet

décourage les meilleurs esprits et puis on entrevoit peut-être seulement maintenant la possibilité que la théorie de la musique fasse les mêmes progrès que la linguistique depuis 100 ans.

D'un amour contrarié pour les mathématiques

Du côté des mathématiques, j'ai poursuivi mes études par delà différents avatars. J'avais certaines prédispositions ; j'avais été, par exemple, premier prix du Concours Général ; mais une rencontre fut pour moi déterminante : celle du mathématicien Grothendieck. C'est très mauvais pour l'ego de faire des mathématiques, en dehors du fait que c'est pour moi l'activité intellectuelle la plus fatigante qui soit, en regard de laquelle toutes les autres paraissent reposantes. Or, d'avoir rencontré quelqu'un qui réfléchissait si bien, si vite et si profondément m'a fait me rendre compte qu'il y avait des choses que je ne comprendrais jamais. Il n'y a guère qu'en mathématique qu'on est soumis à des confrontations si brutales. Il y a peut-être un équivalent en matière artistique mais là, il y a toujours moyen de contester le verdict, de biaiser en disant : « on ne me comprend pas ! » En mathématique, la rencontre est plus rude et les différences s'y dessinent de la façon la plus fine, on y appréhende les immenses différences de qualité entre les hommes de la manière la plus précise et la plus désespérante. Ou alors il faut être fou ou débile pour ne pas s'en rendre compte. Le fou mathématicien est d'ailleurs une race en soi, qu'appréciait particulièrement Raymond Queneau et qui se nourrit souvent de polytechniciens. Il est vrai que les mathématiques appellent un certain type de délire qui correspond à une combinatoire devenue folle.

Donc dans mon cas, et pour reprendre la formule de Laurent Schwartz, « s'il aimait les mathématiques, celles-ci ne le lui rendaient pas ». J'enseigne les mathématiques mais je ne me suis remis à la recherche que bien plus tard après cette rencontre avec le « Bach » des mathématiques contemporaines. J'ai entrepris, depuis, une recherche qui est liée à ma propre théorie du rythme et qui reste circonscrite par ce but utilitaire.

De la musique contemporaine

Mes rapports avec la musique contemporaine se sont joués de manière oedipienne. Pour mon père en effet, la musique s'arrêtait à Beethoven : après ce sommet, il n'y avait, selon lui, plus rien. Par réaction j'ai donc voulu écouter autre chose. Ma première découverte fut Debussy ; j'ai eu là conscience d'une œuvre radicalement différente par sa modernité. Je dois dire que cette musique me hérissait le poil et qu'il m'a fallu me forcer pour l'apprécier. Avec Stravinsky, ce fut

pareil : au début il faut serrer les dents, mais ça vient. J'ai d'ailleurs constaté qu'en musique, en forçant, cela finit toujours par venir. Aucune musique ne résiste à une audition attentive suffisamment répétée et si on veut vraiment y arriver, on y arrive toujours. Il n'existe pas de musique incompréhensible ; il existe seulement des musiques incohérentes, des musiques « que ça vaut pas la peine » comme disait Chabrier.

Avec la musique contemporaine, l'histoire est devenue assez triste, et pas seulement pour moi mais également, je pense, pour la musique contemporaine. J'ai été, je crois, un des premiers à m'y intéresser, à écouter *Le marteau sans maître*... Ma bonne volonté à l'égard de cette musique fut constante, j'ai fait pendant longtemps des efforts prolongés pour me tenir au courant, pour aller au *Domaine Musical*... et finalement je m'en suis lassé. Ma bonne volonté s'est lentement effritée, l'effort apparaissant disproportionné par rapport au résultat.

Je reste un admirateur de Stockhausen, par exemple de *Stimmung* — ce qui est, je crois, un signe patent de bonne volonté —, de Berio (j'aime bien *Sinfonia* et ses *Sequenze*), de Ligeti. J'aime également beaucoup Barraqué, qui n'est pourtant pas facile à écouter, et c'est à peu près tout. Je n'écoute plus beaucoup de musique contemporaine. Quand on le fait, on se croirait tel le Charlot des *Temps Modernes* à la recherche de son capitaine ou tel Fabrice del Dongo à Waterloo : on ne sait d'où sifflent les balles. C'est en tous les cas l'effet que produit cette musique sur un auditeur naïf (que je ne suis pas !). Je me suis forgé progressivement l'opinion suivante : pour beaucoup de musiciens contemporains, la volonté d'un plaisir immédiat est écartée pour ne laisser la place qu'à une recherche systématique et gratuite dont l'arbitraire me déplaît. Il y a des arbitraires qui peuvent plaire ; celui-là me déplaît, il sonne comme une agression sans justification.

Depuis Prokofiev et Hindemith s'est développée une musique où l'oreille souffre souvent. Je sais qu'en disant cela, je parle comme ma grand-mère (qui reconnaissait la Marseillaise au coup de cymbale). C'est parce qu'en moi cohabitent des auditeurs contradictoires et divers. Ainsi, parallèlement à la musique contemporaine, j'ai continué à me cultiver, ce qui m'a conduit à devenir un pionnier de la musique baroque et à être, il y a déjà bien longtemps, un des rares spécialistes en France du clavecin.

Vis-à-vis de la musique contemporaine, mon effort auditif, mon investissement m'ont paru, comme je le disais tout à l'heure, trop mal récompensés. Après avoir écouté de près

cette musique, certains compositeurs ont résisté (ceux dont j'ai parlé tout à l'heure), d'autres non. Boulez n'a pas résisté. Je n'aime pas sa musique ; elle ne me touche pas. Je n'aime pas non plus Lutoslawski dont on nous a rebattu les oreilles et que je trouve surfait. Stockhausen, par contre, a résisté ; le plus admirable chez lui est le sens de la grande forme, d'un discours cohérent poursuivi sur une longue période et qui permet à la mémoire d'engranger les éléments nécessaires à l'appréhension du discours. J'aime bien également la musique de Betsy Jolas, sa recherche d'une « nouvelle alliance » de la parole et de la musique.

De l'alliance entre musique et langue

Dans la musique contemporaine, il y a un divorce entre musique et langue. Ce conflit existe certes depuis toujours ; c'est comme entre chien et chat : tantôt c'est l'entente, tantôt c'est la discorde. On est actuellement dans une période de malentendu où seuls des gens comme Berio ou Jolas renouent les fils. Ce malentendu tient à l'échec de la série. La musique sérielle a échoué pour plusieurs raisons ; d'une part, pour cette même raison qui a fait de la fugue un genre périmé : parce que c'est devenu génératif ; d'autre part parce que la musique sérielle s'est séparée de la parole. La tonalité s'est constituée dans une lente conjonction à la parole ; d'où par exemple une tendance, comme dans la parole, à ce que les groupements se marquent par la fin. Cette conjonction musique-parole a connu plusieurs moments de grande réussite tel Monteverdi. Avec le Bel Canto, cela commence à se déliter, à redivorcer, mais *Wozzeck* reste encore une belle réussite sur ce plan.

Aujourd'hui, il n'existe plus dans la musique contemporaine ce système coordonné qui est dans l'oreille de tout le monde et qui permet de raccrocher la musique à la langue, ou plus précisément, à la musique de la langue. Cet écart s'est constitué au 19e Siècle, plutôt sous la forme d'une maladresse croissante dans le maniement combiné de la musique et de la langue : Berlioz est ici particulièrement lamentable. Debussy, par contre, a produit son système à lui dans *Pelléas* mais il n'a malheureusement pu faire école. Toute sa musique, sauf précisément *Pelléas,* a fécondé la musique ultérieure. Je n'évoque pas Wagner car je ne peux le sentir. La seule chose que je puisse dire à son sujet est que je sais que je suis musicien par le fait que je suis capable d'écouter du Wagner bien que je ne l'aime pas.

J'écoute aussi pas mal de musiques extra-européennes, surtout indienne car cela empêche la prétention à l'universel de sortir le bout de son nez. Les admirables musiques des

pygmées, que Simha Arom a étudiées avec une extraordinaire pénétration et clarté, montrent bien que le raffinement formel et la cohérence interne n'ont pas besoin de grands moyens pour se faire entendre. Et, plus théoriquement, la grande quête du Graal : celle des universaux de la musique, y trouve d'excellents garde-fous.

Je maintiendrai cependant que le rapport à la parole est essentiel pour la musique. La parole constitue un point de repère tout fait qui a souvent fourni une sorte de mètre pour la musique. L'abandon de ce mètre implique la nécessité d'en constituer un autre, ce qui ne pourra se faire que très lentement, et collectivement. D'où les errances actuelles aussi bien des auditeurs que des compositeurs. Rien ne se dégage depuis 50 ans dans les rapports de ce qui veut être ouï et de ce qui veut être écrit. On aboutit ainsi à une attitude solipsiste : de quel point de vue le compositeur va-t-il être écouté ?.

Du malheur prêté aux compositeurs

Je me pose souvent des problèmes de compositeur bien que je ne compose pas : mon père composait de grand messes en Ut majeur, aussi ai-je tout fait pour ne jamais composer. J'imagine que, depuis assez longtemps, il n'y a pas beaucoup de compositeurs heureux ; le sentiment de leur identité doit être bien éprouvé. Quelle oreille y a-t-il pour leur musique ? Sans doute même pas la leur ! Cette situation catastrophique perdure et permet tous les truandages : ou bien on suit un mode d'emploi rigide dont l'arbitraire n'a plus de finalité esthétique, ou bien on se permet d'expérimenter au hasard, faisant perdre leur temps et leur bonne volonté aux rares auditeurs potentiels et ouverts.

Pour avoir le sentiment d'une identité, il faut pouvoir l'appuyer sur une identité collective. Aujourd'hui c'est comme si l'on était soumis au bombardement aléatoire de 20 langues différentes si bien qu'il ne peut exister de langue maternelle. Or il faut toujours pouvoir s'appuyer sur un système. Il existe des compositeurs qui y arrivent, qui savent exactement pourquoi ils ont mis telle note à tel endroit et qui savent prévoir le résultat sonore. Ayant moi-même joué de la musique contemporaine dans un orchestre, j'ai l'impression qu'assez souvent les compositeurs n'ont pas su ce qu'ils écrivaient ou alors ils suivaient rigidement une règle et cela, encore une fois, ne fait pas une œuvre d'art.

Aujourd'hui et pour longtemps la situation est dans un état inextricable ; je ne vois pas clairement qu'un musicien montre actuellement une voie possible. Une telle voie ne pourrait d'ailleurs être qu'une œuvre collective qui prenne plusieurs siècles pour s'établir.

Du nombre et de la combinatoire

A tout jeu, des contraintes sont indispensables, qui peuvent d'ailleurs être arbitraires. Parmi les contraintes employées en musique, il y a celles qui sont strictement combinatoires. J'entends par combinatoire le fait qu'on a pu préalablement distinguer des éléments (ou des paramètres) qui soient discrets, repérables et relativement stables ; alors la contrainte porte uniquement (ou principalement) sur les combinaisons de ces éléments si bien que l'on passe d'une combinaison à l'autre sans changer d'éléments. L'invariant de toute combinaison est donc l'ensemble de ces éléments discrets.

Bien sur, qui dit combinatoire évoque aussitôt la notion de nombre et dès qu'il y a du nombre il y a des mathématiques. Je dirais pour ma part qu'il y a du nombre dans la musique plutôt qu'il y a des mathématiques. Je sais bien que les notions de nombre utilisées dans ce type de rapprochement sont très variables, ce qui induit beaucoup de confusions. Leibniz parlait de la musique comme « calcul scellé de l'âme » (traduction détournée !) ; « scellé » a ici un sens quasi psychanalytique et je dirais volontiers que la psychanalyse de l'inconscient combinatoire de l'homme passe par les mathématiques.

Cette notion de nombre a beaucoup évolué depuis les grecs, en passant par Saint-Augustin et sans oublier les arabes tel Al Kalil (7e siècle) qui a fait du plagiat par anticipation (au sens oulipien du terme) de la théorie du rythme de Lusson.

Je ne crois pas que la musique puisse être une source d'inspiration pour les mathématiques pures. Par contre, dans mon cas, la musique a stimulé une reprise de mes recherches en mathématiques pour mieux comprendre comment fonctionnait le nombre dans la musique. Et je suis aujourd'hui assez fier d'être arrivé à savoir comment fonctionne un récitatif.

En général, les compositeurs qui utilisent les mathématiques pour faire leur musique se contentent d'une application de mathématiques assez naïves, choisies selon des raisons plus ou moins arbitraires. Tout le problème est en effet : comment contrôler l'arbitraire ? La manière la plus simple d'y répondre réside dans un arbitraire du contrôle, ce qui conduit naturellement à retenir un contrôle mathématique car c'est le mode de contrôle le plus simple. D'où, le plus souvent, une combinatoire arithmétique élémentaire et naïve, qui reste un tuteur précieux pour le compositeur placé face à l'infini des possibilités. Si les compositeurs, qui légitimement font flèche de tout bois, utilisent une mathématique bien pauvre (ou le font de manière fumiste, pour exercer une terreur symbolique, tel Xenakis), il n'y a là rien de bien grave. Par

contre, dès qu'on veut faire œuvre de théoricien, comprendre comment la musique est faite (en évacuant évidemment momentanément le sujet et l'histoire), il n'est plus possible de s'en remettre naïvement aux mathématiques toutes faites (qu'elles soient anciennes ou récentes ne change rien ici). On ne trouvera pas dans les mathématiques existantes l'outil adéquat. Ceci ne marche déjà pas pour les mathématiques elles-mêmes qui, pour se comprendre, ont besoin d'inventer de nouvelles notions (cf. la théorie des catégories qui est en train de servir de fondement général aux mathématiques) et ne peuvent se suffire des notions déjà existantes (comme celles de la théorie des ensemble).

Où la théorie de la musique devrait se mettre à l'école de la physique théorique

Une autre comparaison aidera à voir le problème : la physique théorique a pendant longtemps assez respectueusement cherché ses outils auprès des mathématiques existantes, mais celles-ci étaient forgées pour poser des problèmes internes à leur fonctionnement même, d'où des habits mal taillés, obscurcissant les problèmes de la physique. Lorsque celle-ci est devenue majeure (il n'y a pas si longtemps), un retournement s'est accompli : la physique se forge maintenant, vaille que vaille, ses outils, le mathématicien se chargeant alors de donner un sens plus pur aux mots de la tribu des physiciens.

Pour la musique, la bonne stratégie est, je crois, la suivante : il faut avoir une culture mathématique c'est-à-dire l'habitude de manipuler de manière un peu fine des chaînes d'axiomes avec leur cohérence interne. A partir de là, il faut oublier tout ce que l'on peut savoir des mathématiques et faire l'analyse de la situation musicale concrète. Ainsi Rameau a trouvé une mathématique à lui, certes trop simple pour intéresser le mathématicien de son époque — d'Alembert — mais cependant adéquate à ce qu'il manipulait. Bien sûr le fait que la musique soit ici plus claire que les autres arts peut conduire à des catastrophes telle celle advenue à Rameau lorsqu'à la fin de sa vie il crut pouvoir tout fonder sur sa théorie de « l'harmonie naturelle », jusqu'aux mathématiques ! Son ami d'Alembert le lâcha à ce moment ; les compositeurs de l'époque ne s'y sont pas plus laissé prendre, ne serait-ce que C.P.E. Bach qui déclarait que l'harmonie ramiste n'expliquait rien des œuvres de Rameau.

C'est dans cet entrelacs que je trouve du courage pour poursuivre mon effort personnel en vue d'une théorie qui a pour principal écueil de ne pas être la théorie d'une musique donnée. Mon propos n'en est que plus ambitieux mais j'espère qu'il est clair que ce n'est qu'une extension de cette attitude

qui ne se satisfait ni du plaisir esthétique « naïf » ni des délices purs des théories sans objets, théories dignes de figurer dans « l'encyclopédie des sciences inexactes », chère aux admirateurs de R. Queneau.

Propos recueillis par A. BONNET et F. NICOLAS.

BRYAN FERNEYHOUGH

DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH : ..... p. 53
FRANÇOIS NICOLAS : L'éloge de la complexité ..... p. 55
ALESSANDRO MELCHIORRE : Le labyrinthe de Ferneyhough ..... p. 69
RICHARD TOOP : A propos de Superscriptio ..... p. 89
RICHARD TOOP : Superscriptio pour flûte piccolo solo ..... p. 95
PIERRE-YVES ARTAUD : Unity capsule, une explosion de quinze minutes p. 107
BRIAN FERNEYHOUGH : Carceri d'invenzione ..... p. 115
BRIAN FERNEYHOUGH : Le temps de la figure ..... p. 127
DOCUMENTATION ..... p. 137

ÉLOGE DE LA COMPLEXITÉ

François NICOLAS

« L'œuvre inauthentique n'a pas d'inconscient. Elle n'est solution exemplaire d'aucun problème qui lui soit intrinsèque ».

Nicolas Abraham [1]

« L'œuvre d'art qui ne fait pas surgir davantage de problèmes qu'elle (ne) se propose (d'en) résoudre(...) sera toujours insuffisante ».

Brian Ferneyhough

Il n'est pas aujourd'hui de compositeur plus vilipendé que Brian Ferneyhough. Nul nom, plus que le sien, n'a le don d'irriter dans les cercles de la musique contemporaine. Ce seul fait suffirait à justifier un tel dossier, non qu'il faille engager sa défense — laissons aux avocats le souci des plaidoiries et aux journalistes le soin du reportage — mais, plus simplement, « pour y regarder de plus près », confiant dans le principe que le sens circule là où il y a discordance.

L'irritation que suscite ce compositeur ne tient pas qu'à son œuvre : Ferneyhough est encombré, à son corps défendant, d'un cortège d'épigones qui constitue la part morte de son enseignement, d'un enseignement de composition qu'il poursuit cependant depuis plus de dix ans avec une rare maîtrise. Ferneyhough n'a pas de disciple, ce corrélat pourtant naturel du maître. Serait-ce parce qu'il enseigne, en vérité, une esthétique différente de celle qu'il pratique lui-même, une esthétique classique, presque académique, héritée de la grande tradition allemande qui nous parvint au 20e siècle par l'entremise de Schoenberg ? C'est la force de son enseignement que de mettre ainsi les jeunes compositeurs aux pieds du mur, face aux exigences musicales traditionnelles, au savoir constituable en doctrine, à charge pour l'étudiant de s'y plier ou, comme il le fit pour son propre compte, d'y passer en force.

Si Ferneyhough n'a pas de disciple, c'est aussi qu'il n'est pas tout à fait exact qu'il ait fondé une esthétique qui lui soit propre. Non qu'il erre d'une esthétique l'autre, en un

1. « Rythmes » p. 132 ; Flammarion 1985.

éclectisme paresseux bien porté de nos jours, mais plutôt qu'il aime chercher peut-être plus qu'il n'aime trouver ; ou, plus exactement, qu'il aime avant tout explorer les impasses.

Le mot est laché. On a en effet coutume de l'affubler de ces deux signifiants, considérés comme infamants à l'heure de l'universelle « communication » : musicien compliqué, compositeur en impasse. Je voudrais répondre sur ces deux points avant d'aborder plus en détail son travail de compositeur.

A. LA MENACE DE LA SIMPLIFICATION.

Je ne sais s'il y eut jamais des temps simples, mais les nôtres ne le sont certainement pas et telle est, me semble-t-il, la conviction initiale de toute pensée moderne. La musique ne s'exempte pas de ces temps, bien au contraire.

Il ne manque pourtant pas, en musique, d'adeptes de la simplicité, que ce soit la simplicité néoromantique allemande ou la simplicité néo-harmonique française. Or toute simplicité, qui n'est pas conquise de haute lutte mais s'affiche comme postulat de départ, ne peut signifier — de nos jours — que la perte d'une dialectique compositionnelle, que le rabattement du sens musical à quelque signification périmée. Ainsi les allemands de la « nouvelle simplicité » valorisent l'expressivité immédiate de quelques gestes depuis longtemps codifiés quand les adeptes français de la « nouvelle consonance » en reviennent aux antiques vertus lénifiantes de l'alternance tension/détente.

Un des points du débat se cristallise autour de *la notion de geste musical* et ce n'est pas surprenant si Ferneyhough tente d'élaborer son concept de « figure » en contraste avec celui du « geste » (cf. l'article d'A. Melchiorre). En ce qui concerne le geste, ses propriétés intrinsèques sont dissociées de ses propriétés de situation : le geste est une entité déplaçable ; les propriétés qui façonnent son identité intérieure sont séparables des effets externes qu'il peut produire en tel ou tel contexte ; ou encore, pour reprendre la distinction kantienne, l'analytique y est disjointe de l'esthétique. Le geste est le matériau de base de l'éclectique ; celui-ci trouve là, disposé à sa convenance, tout un vocabulaire, amplement répertorié, prêt à générer l'effet désiré. Le geste est ainsi l'instrument de qui veut « s'exprimer » par la musique, dans la fiction qu'une pensée musicale pourrait préexister à l'épreuve de la composition et de l'écriture. Le geste véhicule toujours une signification. Je ne soutiens pas qu'il faille bannir le geste de l'espace de la composition mais j'entends seulement indiquer que le sens ne peut que lui être transversal, sans lui être immanent. La simplicité fondamentale du geste en situation (par-delà son éventuelle complication intérieure) est ainsi un obstacle au sens ; et ce ne sont pas des prétendus 2e, 3e degrés, croyant pouvoir doter le geste d'une épaisseur factice, qui y changeront quoi que ce soit.

La complexité est aujourd'hui le prix à payer pour le sens. Telle est l'éprouvante loi de ces temps.

B. LE PÉRIL DU CALCUL.

La complexité est le gage d'une forme musicale contemporaine. C'est là une exigence neuve, qui ne s'imposait pas du temps des grandes architectures tonales.

Le souci de la forme (au sens élargi de ce mot) a toujours été la pierre de touche de la pratique artistique, la préservant d'une conception utilitaire ou instrumentale de l'œuvre. Face à l'adage de l'architecte Wright : « La fonction crée la forme » (principe dont le champ d'application n'excède pas, à mon sens, un certain design), il est tentant de renverser les termes et d'affirmer que « la forme crée la fonction ». Cette tentation, personne ne l'a mieux faite valoir que Nietzsche : « On n'est artiste qu'à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment forme, on l'éprouve en tant que contenu, en tant que la chose même. De ce fait sans doute on appartient à un monde à l'envers : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel — y compris notre vie ».

Ceci conduit en musique à la tentation du calcul et nul ne peut en faire l'économie. Qui tenterait de passer outre, de ne pas s'éprouver en ce vertige de la forme, de l'enchaînement des calculs, ne pourrait que retomber dans la logique d'une expression où « ce qui est à exprimer » serait censé préexister à la « mise en forme ». Or, toute la subtilité est là : on ne met rien en forme, en même temps que l'enjeu réside en ce que le sens surgisse, en percée de cette forme vide.

Relevons que cette exigence du sens ne signifie pas la recherche d'une fonction de la musique. On pourrait même avancer qu'une problématique de la fonction (qu'elle précède ou, mieux, qu'elle jaillisse de la forme), étant en attente d'un avènement esthétique, est en dernière instance le vecteur d'un « retour au sacré ». On trouve trace de cela dans ce que Stockhausen, songeant à Stravinsky, avançait dans les années 50 : « Il y a une raison(...) fondamentale de l'échec des compositeurs de la première moitié du siècle(...) : pas un seul n'a pu découvrir une nouvelle fonction authentique de la musique »[2]. Sa réponse ne tardait pas : « la nouvelle fonction de la musique doit être, dans son essence même, d'ordre sacré ». Sans approfondir ce débat, je me contenterai ici de marquer cette distinction : le sens n'est pas une fonction, pas plus une fonction mathématique qu'une fonction instrumentale ou que toute autre fonction.

Où surgit le danger du calcul dans la conquête du sens ? Il vient de ce que, confronté à Kant, il est naturel d'en recourir à Leibniz et à sa monade ; quelle plus belle illustration trouver en effet d'un lien indissoluble entre propriétés intrin-

2. « Musique fonctionnelle » (1957) in : « Avec Stravinsky ». Domaine Musical 1958.

sèques et propriétés de situation, entre analytique et esthétique que sa monade ? Je crois qu'une dimension de la « figure » que recherche Ferneyhough relève d'une confrontation à cette logique leibnizienne (cf. son article, dans ce dossier : « Le temps de la figure »). A certains titres, la figure est ainsi cet objet entièrement spécifique au point que sa place ne soit pas répétable, sauf à défaire sa consistance intérieure.

Le calcul est à l'horizon d'une telle recherche : lui seul peut agencer un être semblable, l'enserrer en des liens si étroits qu'il ne soit pas loisible d'en dénouer un seul sans tous les défaire. Le calcul est ici le nouveau péril du sens car il est la simple redisposition de ce qui est toujours déjà là ; il est un réagencement perpétuel.

La notion de figure telle qu'elle tente de se définir chez Ferneyhough est, me semble-t-il, au bord de ce péril. Le compositeur n'ignore sans doute pas ce danger mais, malgré lui, le calcul reste toujours en position de le déborder et, finalement, d'ensevelir la figure (et les gestes qui la trament) sous la chape d'un réseau indémellable.

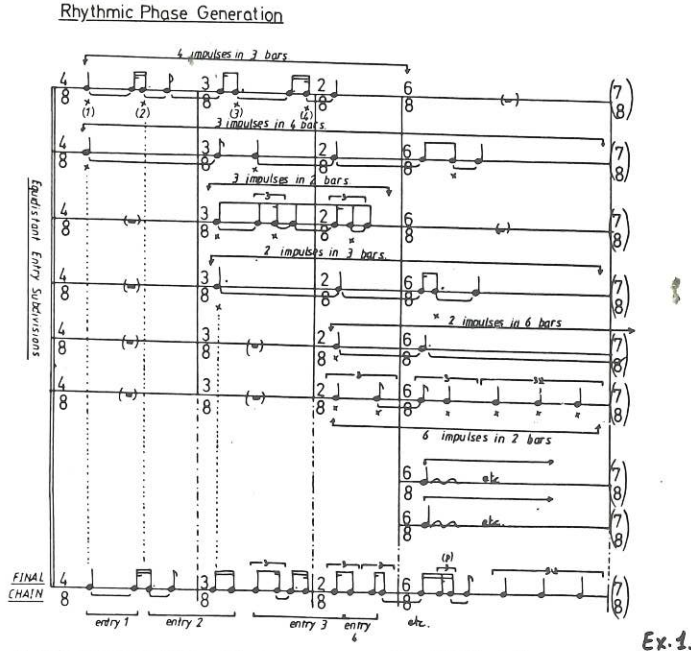
La prolifération intrinsèque de tout calcul compose inéluctablement les contours d'une impasse. Mais, après tout, il faut avoir le courage de fréquenter les impasses ; le sens ne circule pas le long des sentiers balisés, des passes codifiées mais arrive plutôt par effraction, au plus noir des voies sans issue. Et s'il fallait en appeler d'une autorité de l'Histoire, Bach et Beethoven ne furent-ils pas familiers des impasses plutôt que des allées royales ?

***

Pour traverser le péril du calcul, il n'est d'autre moyen que de s'y livrer, au moins pendant un temps. Pour ma part, contrairement à l'assertion courante selon quoi la « cuisine » des compositeurs serait un domaine réservé, sans intérêt et sans portée, j'ai toujours trouvé qu'au contraire l'exploration des procédures de calcul employées était pleine d'enseignements et permettait, si ce n'est de lire les enjeux de la composition, du moins d'y déchiffrer ce qu'il s'agirait ensuite de tordre et de traverser au cours de l'œuvre.

C'est donc à ce petit exercice que nous allons maintenant nous livrer. Je présenterai pour cela cinq techniques d'écriture utilisées par Ferneyhough.

1. Superposition.



Ex. 1.

Le but est d'engendrer une complexité linéaire par superposition de différentes couches le long d'un axe unique. L'exemple n° 1 illustre un tel type de travail (rythmique en l'occurence) lors de la composition d'« *Unity Capsule* » : la ligne du bas est le résultat de la surimpression des lignes supérieures où se déploient différentes successions régulières de durées. Une technique semblable avait déjà été utilisée par d'autres compositeurs sériels, tel Barraqué dans sa *Sonate pour piano ;* plus généralement, elle rejoint une antique technique d'écriture consistant à simuler une polyphonie à l'intérieur d'une monodie en alternant les notes prélevées sur deux séquences mélodiques, tel Bach, dans ses suites pour violon ou pour violoncelle, ou Mozart, par exemple dans l'adagio du *23e concerto pour piano* en La Majeur.

Dans le cas présent, on peut figurer l'effet de cette technique par l'image d'un fil qui, traversant un espace strié d'ondes, emporte avec lui l'empreinte superposée de toutes les couches rencontrées. La complexité résulte alors d'une concentration de simplicités, d'une focalisation de multiples régularités le long d'une seule dimension.

2. Filtre.

Cette technique se propose d'engendrer un ordre localement hasardeux, apparemment aléatoire. Je l'illustrerai d'un

exemple portant sur les hauteurs mais il serait aisé de le généraliser à n'importe quelle série d'objets : intervalles mélodiques, durées, timbres...

Soit une série de hauteurs, par exemple celle des touches blanches du piano, notée au moyen des lettres usuelles :

f d h c b g a e d g f c e . . .

Soit un « filtre » constitué d'un sous-ensemble ordonné de ces hauteurs : [e b d].

On filtrera la série suivant la règle suivante : si une hauteur de la série initiale appartient au filtre, elle est conservée telle quelle ; sinon, elle est remplacée par une note prélevée dans le filtre selon l'ordre propre de ce dernier. Ainsi, pour l'ensemble proposé, on aura :

Série initiale : f d h c b g a e d g f c e . . .
| | | | |
Série filtrée : e d b d b e b e d d e b e . . .

Apparemment, l'ordre obtenu (par combinaison des seules notes du filtre) est hasardeux : on ne peut, théoriquement, reconstituer le processus qu'en connaissant la série initiale, objet que le compositeur a soin d'occulter. On remarquera cependant que, dans notre exemple (construit à cet effet), la série filtrée répond à une autre logique qui apparaît si on regroupe les lettres 3 par 3 :

e d b / d b e / b e d / / d e b / e . . .

Cette petite combinatoire illustre que l'analyse d'un résultat (ici d'une série obtenue par filtrage) n'équivaut pas nécessairement à la description du processus de son engendrement. On voit en effet clairement dans cet exemple (simplifié à dessein) qu'on peut réengendrer, et par là décrire, ce même résultat par une combinatoire beaucoup plus simple portant directement sur la petite série [e d b] et faisant donc l'économie de la série initiale.

Je ne songe nullement, ce faisant, à dénigrer cette technique du filtre utilisée par Ferneyhough. D'ailleurs, Ferneyhough utilise des filtres en vérité bien plus sophistiqués : il s'arrange, par exemple, pour faire évoluer son filtre au fur et à mesure de ses opérations puisque le but qu'il assigne à cette technique est uniquement d'exercer un contrôle statistique sur les hauteurs ainsi engendrées. Le petit exemple précédent n'était destiné qu'à rappeler ce point, trop souvent oublié : l'*analyse d'une partition n'est pas la reconstitution de sa génèse ; la cohérence d'une œuvre n'est pas transitive à la rigueur de son engendrement.*

3. Grille (pré-compositionnelle).

Il s'agit cette fois de pré-déterminer certains paramètres de la composition, de fixer un certain nombre de contraintes qui viendront borner le travail de rédaction. On en trouvera, dans ce dossier, un exemple avec les esquisses du second quatuor présentées page 74.

Ces grilles préforment l'espace de la partition, le saturant d'interdictions, le sur-déterminant en sorte que l'acte même de composition soit moins le remplissage de plages de temps prédélimitées (comme le fait Stockhausen) que le passage en force au travers de cette grille, que le choix des règles à transgresser et des interdits à oublier. A cet effet, Ferneyhough accumule les contraintes pour mieux se retrouver acculé à la décision. Bien sûr, une fois le forçage opéré et le texte musical déposé, cette grille n'a plus d'usage ; elle ne se retrouve d'ailleurs que difficilement dans la partition définitive.

Cette technique est encore une fois une technique de composition, non d'analyse. On discerne aisément qu'elle s'oppose à la combinatoire sérielle classique qui va, de préférence, du simple au multiple par prolifération. Ici, le total se forme comme complexité, non à partir d'une donnée initialement simple, mais à partir d'un point qui vient concentrer l'ensemble des contraintes globales pesant sur l'œuvre, un peu comme toutes les tensions d'un filet bien tendu se focalisent autour du point sur lequel on exerce une pression.

4. Crible.

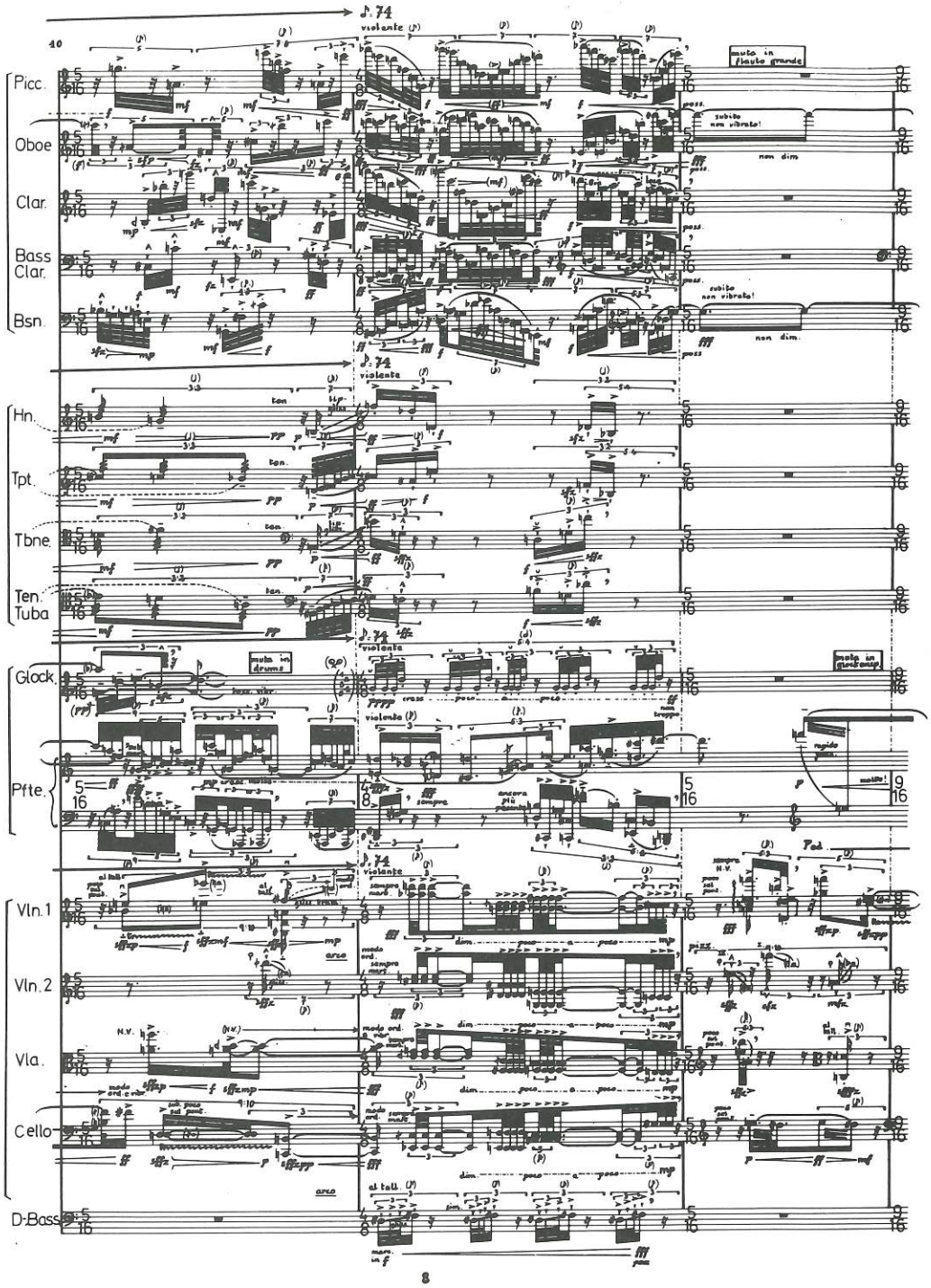
Il s'agit cette fois d'un processus interne au déroulement même de l'œuvre et non plus exactement d'un travail précompositionnel. Je l'inclus cependant dans cette liste car il relève d'une problématique analogue, en un sens que je préciserai plus loin.

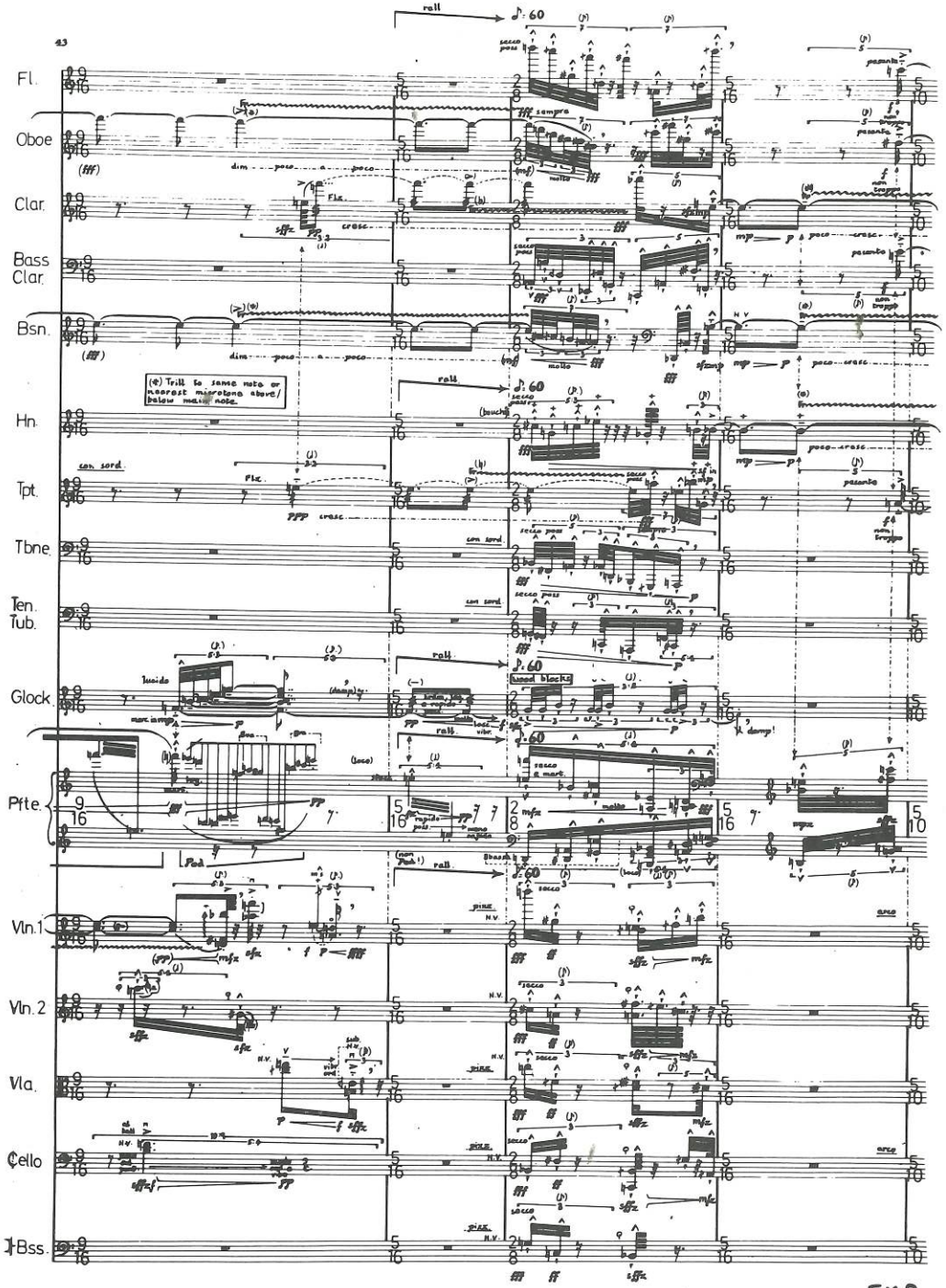
J'illustrerai ce processus d'un exemple (ex. n° 2) extrait du « Carceri d'Invenzione n° 1 » : le tutti orchestral, fortement marqué d'homorythmies, sature l'espace vertical, et tel un tamis, laisse alors transiter un ensemble réduit d'instruments et de hauteurs. A proprement parler, il s'agit là d'un geste de la partition plutôt que d'une technique d'écriture.

5. Réservoir absent.

Cette technique a été utilisée par Ferneyhough à trois reprises :

- dans « *Firecycle Beta* » (1969-1971) où toute une page, génératrice de l'œuvre, fut retirée de la version finale ;
- dans « *Time and Motion Study I* » (1971), pièce pour clarinette basse établie sur la base d'une autre pièce restée à l'état d'esquisses ;


Picc.
Oboe
Clar.
Bass Clar.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbne.
Ten. Tuba
Glock.
Pfte.
Vln.1
Vln.2
Vla.
Cello
D-Bass
violente
muta in flauto grande
subito non vibrato!
non dim.
muta in drums
muta in glockensp.
8


Fl.
Oboe
Clar.
Bass Clar.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbne.
Ten. Tub.
Glock.
Pfte.
Vln.1
Vln.2
Vla.
Cello
D-Bss.
rall
(*) Trill to same note or nearest microtone above/below main note.
con sord.
wood blocks
Ex.2.

- dans le *Second Quatuor* (1980) qui va nous fournir l'exemple le plus abouti de cette technique.

On trouve, en effet, dans les esquisses de ce quatuor, deux mesures qui n'apparaissent jamais au cours de l'œuvre. Ces deux mesures servent de réservoir, de stock de gestes dans lequel Ferneyhough puise à loisir au fur et à mesure de la composition. Cet ensemble, éminemment complexe, lui-même obtenu par accumulation de superpositions (cf. la 1re technique mentionnée précédemment), fonctionne comme point de départ (absent) de l'œuvre. Cet absentement de la « cause » d'une œuvre se retrouve chez d'autres compositeurs sériels ; par exemple Boulez absente la série génératrice de « *Tombeau* » (Mallarmé oblige !) mais chez lui, la cause reste d'une grande simplicité : elle est la mise en ordre de quelques éléments. Chez Ferneyhough au contraire, la cause absentée est un multiple extrêmement dense et compact.

***

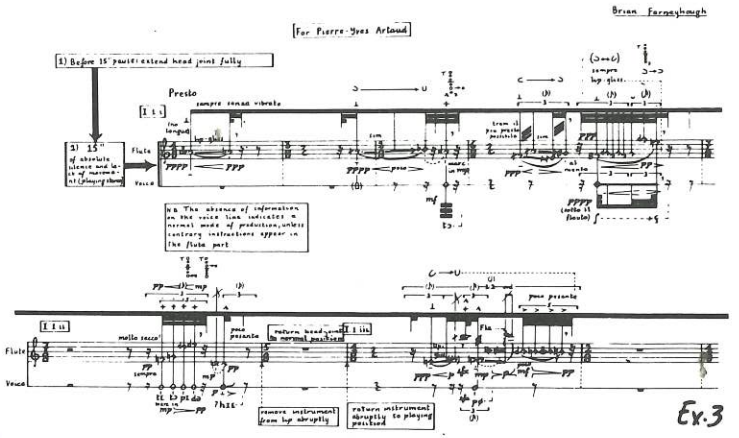
A mon sens, l'ensemble de ces techniques constitue un dispositif tout à fait singulier et significatif.

1) Pour Ferneyhough, *il n'y a jamais que du multiple.* Tout objet sur lequel il opère est toujours-déjà un multiple, c'est-à-dire un ensemble. Ainsi, une simple note est l'ensemble d'une hauteur, d'une durée (qui, généralement, lui est singulière et ne se répète pas pour la note suivante), d'une intensité et d'une expression qui lui sont propres à l'égal du timbre parfaitement spécifique qui l'affecte...

Tout élément de son travail s'avère donc être un ensemble et non pas un atôme insécable. D'ou une suraccumulation scripturale, nécessaire à cette approche du multiple.

Remarquons que cet abord concerne également l'*écriture du silence.* Ferneyhough ne considère pas la marque de silence comme l'élément fondateur indivisible ; elle est plutôt, comme toute durée, toujours-déjà un multiple apte à accueillir une complexité sonore. D'où une technique, chez lui, de complement des silences où les symboles écrits définissent des places qui pourront être ultérieurement remplies par des multiples sonores. On le voit aisément dans l'exemple n° 3, tiré d'« *Unity Capsule* », où la portée supérieure reprend le rythme de la ligne inférieure en affectant d'événements sonores les durées de silence.

2) *Ferneyhough combine sur les parties d'un ensemble plutôt que sur ses éléments.* Tel est le sens de ses filtres, cribles et autres grilles. On sait, par les mathématiques, que le passage des éléments aux parties est un moyen infaillible d'engendrer de la complexité puisque l'ensemble des parties d'un ensemble donné est de puissance toujours supérieure à la puissance de l'ensemble initial.



Cette attitude singularise fortement Ferneyhough ; en effet le sérialisme « classique » recourt volontiers aux opérations sur éléments, voire sur atômes fondateurs indivisibles (tels ceux de la série génératrice) en sorte que les ensembles (accords, cellules rythmiques...) sont engendrés par prolifération emboîtée. Dans cette optique, on ne sort jamais de la stricte relation d'appartenance d'un élément à un ensemble sans véritablement composer avec la relation d'inclusion d'une partie (ou d'un sous-ensemble).

Certes Stockhausen, à la différence de Boulez, circule du global de l'œuvre vers le local mais il maintient cependant le principe d'engendrement du complexe à partir de l'élémentairement simple ; tout au plus cet engendrement est-il chez lui conçu comme le comblement de sous-espaces, prédéterminés par le schéma formel global. Seul, à ma connaissance, Ferneyhough prend pour point de départ une complexité pour la travailler selon la logique de ses parties.

3) *Ces opérations répètent une procédure d'absentement* puiqu'elles consistent, par définition, à mettre de côté une partie du matériau pour n'en retenir qu'une autre. Cet absentement n'a de sens que parce qu'il opére sur un ordre initialement dense, sur un réel où rien ne manque. L'angoisse est à l'évidence une tonalité constante de ces compositions, l'angoisse au sens lacanien de ce qui s'infère d'un « manque du manque ». Le désir du compositeur est ici clairement référé au trou d'un tel trop plein (de réel), d'une telle suraccumulation d'impossibles.

***

Ce faisant, Ferneyhough propose une vision tout à fait originale de la triade : compositeur-interprète-auditeur. J'interprète ainsi sa prise de position :

a) *Ferneyhough pratique la composition comme une expérience.* J'entend ce terme non dans sa connotation d'empirisme mais au sens d'une traversée d'un danger, sens que, selon Lacoue-Labarthe[3], l'étymologie latine (« ex-periri ») nous restitue. La composition est en effet pour Ferneyhough une « volonté se formant et se diversifiant par ce qu'elle traverse »[4]. Elle est un passage en force, non un dîner de gala.

b) *Ferneyhough conçoit l'interprétation comme une décision.* Le flûtiste P.-Y. Artaud s'en explique très clairement dans l'entretien publié dans ce dossier : l'interprète doit se frayer un chemin parmi une telle somme d'informations qu'il est acculé à choisir quelles contraintes il suit et quelles autres il relativise. D'où résulte une ouverture des interprétations possibles qui n'est pas le fait d'un inachèvement de l'œuvre mais seulement de sa surdétermination. Ferneyhough s'explique clairement sur ce point : « on ne demande pas à l'interprète de seulement fonctionner en tant que reproducteur efficace des sons possibles ; il est aussi lui-même le résonateur »[4] : « une zone majeure d'organisation de l'œuvre a lieu chez l'exécutant » puisque la partition propose « un schéma véritablement polyphonique que l'exécutant, suivant ses capacités et ses inclinaisons personnelles, doit démêler ».

Il y a là une réponse entièrement originale au problème de l'interprétation dans la musique contemporaine. On peut la trouver excessivement élitaire : on compte sur les doigts d'une seule main les flûtistes capables aujourd'hui de jouer « Unity Capsule ». On peut craindre que cette voie soit une impasse, quelle soit, plus que tout autre, menacée par la rôutine. Il n'empêche qu'elle existe et qu'elle fait sens.

c) Enfin *Ferneyhough envisage la perception comme un courage :* « C'est à chaque auditeur de démêler les indices sonores proposés et (...) de recontruire l'œuvre à sa propre image »[4]. La perception, qui est une pensée et non pas une digestion, doit elle aussi décider face à l'angoisse du surabondant. Elle est un courage de penser, de proposer une intelligence de l'œuvre, de construire mentalement une Forme qui relie les multiplicités discontinues.

On voit que Ferneyhough aggrave d'abord le problème posé pour mieux le résoudre : il contraint ainsi l'auditeur de participer à la création de l'œuvre, soit par choix positif, soit par refus intégral (Cf. la fin de son texte, dans le présent dossier, sur les « Carceri d'Invenzione »). Lui objecter la complexité de son entreprise est dans ce cas hors de propos ; il suffit que son entreprise fonctionne pour un seul pour que, de droit, elle puisse valoir pour tous. Il y a donc là une proposition d'universalité que l'on ne peut réfuter par un argument empirique, par la seule difficulté de généraliser ces pratiques.

3. « La poésie comme expérience », p. 30 ; Ch. Bourgois 1986.
4. Cahier Musique n° 1 du Festival de La Rochelle (1980).

LES LABYRINTHES DE FERNEYHOUGH

à propos du *Deuxième Quatuor* et de *Lemma-Icon-Epigram*

Alessandro MELCHIORRE

Le *Deuxième Quatuor* à cordes, composé entre 1979 et 1980 et dédié au Quatuor Arditti, est l'une des œuvres les plus significatives de Brian Ferneyhough ; plus que d'autres, elle révèle les préoccupations esthétiques de son auteur, les processus subtils et complexes de sa technique de composition.

Comme le compositeur lui-même l'a souligné, le *Deuxième Quatuor* est, « concurremment, l'une des œuvres les plus "insaisissables" et l'une des partitions les plus abordables concrètement (quoiqu'en rien "facile") ». Une des raisons essentielles de cette fructueuse contradiction tient à la connotation historique désormais irréversiblement associée au *quatuor*, un genre que l'on pourrait définir synthétiquement (et un peu schématiquement) comme l'espace privilégié de la musique pure. C'est en cet espace plus qu'ailleurs, par ce *medium*, que l'art musical a historiquement abandonné ses caractéristiques d'art expressif pour leur substituer la notion de « création », dans le sens qu'utilise Gaëtan Picon lorsqu'il dit : « Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure... l'œuvre dit ce qui a été conçu et vu ; de sorte que, de l'expérience à l'œuvre, il n'y a que le passage à une technique exécutive. Dans l'art moderne, l'œuvre n'est plus expression mais création : elle permet de voir ce qui n'avait pas été vu avant elle ; elle donne forme au lieu de refléter. »

C'est probablement en suivant des propositions semblables que Brian Ferneyhough, dans la recherche de l'œuvre d'art (c'est-à-dire de son *origine aveugle*) à travers un *medium* déjà absolu, en soi — ce qu'est précisément le *quatuor* —, révèle comme intention poétique de l'œuvre, le problème du *silence*, de l'*absence* sonore.

« Il est question, dans cette pièce, de silence - non pas du silence littéral (quoique celui-ci soit un trait évidemment caractéristique de la première section de l'œuvre) mais plutôt de cette *absence* délibérée au cœur même de l'expérience musicale. Elle permet à l'auditeur de se retrouver. »

« Puisqu'il est impossible d'approcher les différentes formes de silence, sinon par la voie indirecte de leurs négatifs, l'organisation de ce quatuor s'efforce de définir des chemins multiples, concentriques, toujours plus serrés et convergeant vers ce noyau immobile » (B.F.).

C'est un silence qu'on entend comme un fond, chargé d'énergie retenue qui, de temps en temps, émerge en « figures » (le *Quatuor* entier pourrait être considéré comme un seul événement formel) qui le circonscrivent et nous en montrent l'existence.

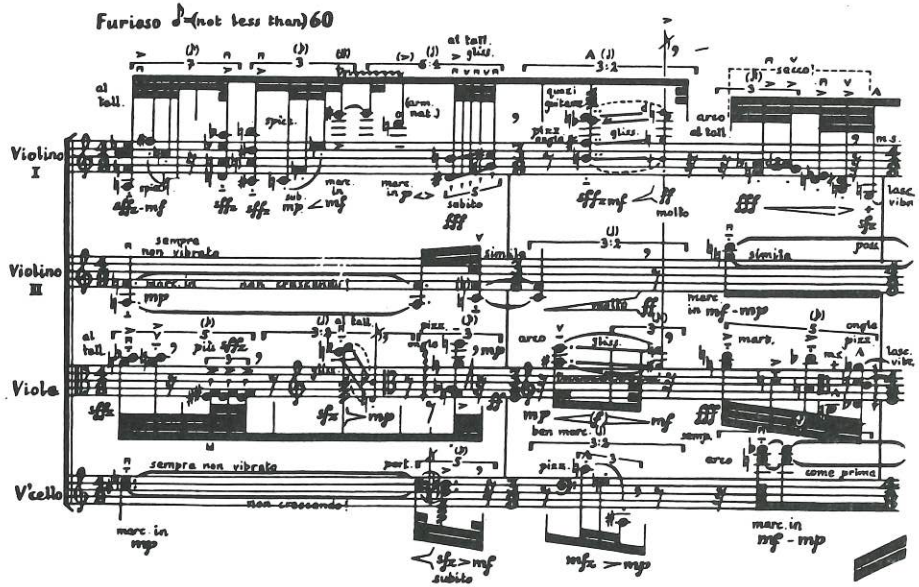
Avant d'entreprendre une analyse plus détaillée, nous devons tout d'abord définir le concept de *figure*, souvent opposé à celui de *geste*. Cette opposition reflète, au niveau du détail et du medium compositionnel, celle qui existe déjà entre forme et force-énergie, quoiqu'avec certaines nuances. En première instance, on peut dire que le *geste* est un élément statique, tandis que la *figure* est un élément dynamique ; le geste est un vocable (l'élément d'un vocabulaire) défini, clos sur lui-même, mort, alors que la figure est quelque chose d'ouvert, elle implique un devenir. La figure peut être déconstruite, décomposée. Lorsqu'elle se dissout par soustractions progressives, elle crée son propre devenir. « Le système est dissout à l'instant même de sa réalisation »[1]. La figure n'est donc pas simplement un moment dans lequel le flux des énergies s'arrête, qui ne vit que dans la dimension et dans le temps du présent ; mieux : (et dans ce cas le concept de figure comprend aussi celui de geste) le *présent* d'une figure, le moment pendant lequel on peut la définir, la saisir comme un objet (sonore), comme une entité concrète, est spécifiquement son *status* de geste, son état momentanément stable. Mais la figure vit aussi bien dans le passé que dans le futur (... *figure porte absence et présence*, disait Pascal)[2] en un état instable, comme énergie structurante. Donc, une figure n'*est* jamais une figure (puisque l'être est du présent, il est son *status* gestuel) mais *devient* une figure au moment où elle se dissout elle-même, à l'instant où elle s'ouvre au futur, lorsqu'elle

1. B. Ferneyhough, « Frammenti diversi » in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Avril 1984, Milan ; pp. 112 et sq.

2. « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché. » Loi Figurative (265) ; B. Pascal, Le Seuil, Paris, 1963, p. 534.

est transitoire, décomposant sa forme (son *status* de geste), en en destructurant les éléments ; elle peut permettre à ces derniers de redevenir « force », une énergie qui pourra, par la suite (par conséquent dans le futur), donner lieu à un nouvel objet concret (un *geste*, puisque advenant dans le présent). Paradoxalement, une figure crée un futur dans lequel elle n'est plus présente en tant que telle[3].

La méthode suivie dans la composition du *Deuxième Quatuor* illustre de façon exemplaire l'interaction entre la liberté revendiquée par le compositeur et les contraintes qu'il s'impose à lui-même. Dans cette œuvre, l'organisation du matériau n'est pas le véritable point de départ. En fait, elle dérive elle-même de deux mesures (achevées dans leur moindre détail) que nous ne retrouverons jamais comme telles au cours de l'œuvre, mais qui cependant, décomposées, en constituent le point initial.

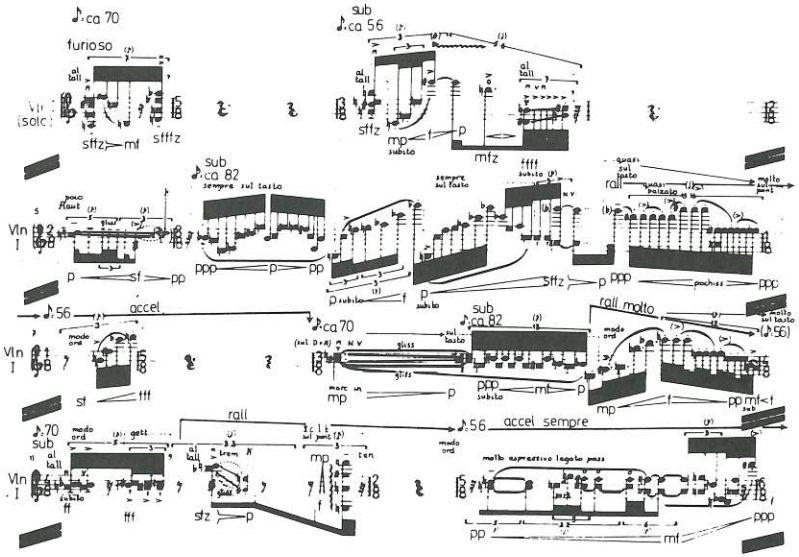


Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses

Un des « cribles » à travers lequel cette idée musicale se trouve filtrée consiste en une succession de mesures où se combinent trois types de matériau qui constituent la base de la pièce (A, B, C). L'élaboration de cette succession dérive (selon un mode inorthodoxe, à dire vrai !) de la fameuse série de Fibonacci dont le caractère « organique » et la fonction de croissance contrôlée seront totalement évités.

3. Cf. les méditations sur le temps dans le livre XI des *Confessions de Saint Augustin*.

Voici les neuf premiers termes de la série de Fibonacci : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. La longueur des mesures (jamais supérieures à 9 croches) dépend des chiffres qui composent la série et non des nombres (les termes de cette série) qu'elle peut engendrer ; ainsi : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 1, 3, 2, 1, 3, 4, ... La permutation, et quelquefois la somme de ces chiffres agencés selon un critère apparemment fortuit (comme est apparemment fortuite la fonction *Random* sur un ordinateur)[4], produisent une séquence largement irrégulière, dès le début, divisée en zones de silence et en zones sonores, comme on peut le voir aisément sur la partition. Apparaissent bientôt les traces du « motto » initial de deux mesures ; les formules des différents instruments se trouvent reprises dès le *solo* de violon :



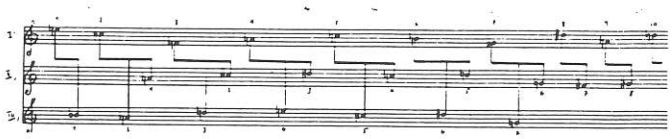
Deuxième Quatuor— Copyright 1981 by Hinrichsen Ed., Peters Ed. Ltd., London

Ainsi, la première mesure du violon I est presque intégralement reprise (mais divisée en deux par une mesure de silence), puis, peu à peu, le *solo* s'écarte de l'original, modifiant légèrement la première mesure de l'alto (mes. 11), du violoncelle (mes. 3) ; la seconde mesure du violon I (mes. 13).

En suivant le schéma formel de la pièce, nous pouvons identifier aisément dans la superposition progressive des instruments le matériau principal et le matériau secondaire, lui même composé de : a) groupe rapide régulier, b) groupe irrégulier, c) groupe de notes répétées... Ex. 1

4. Pour un complément d'information cf. D. Hostadter, *Gödel, Escher, Bach*, InterEditions, Paris, 1985.

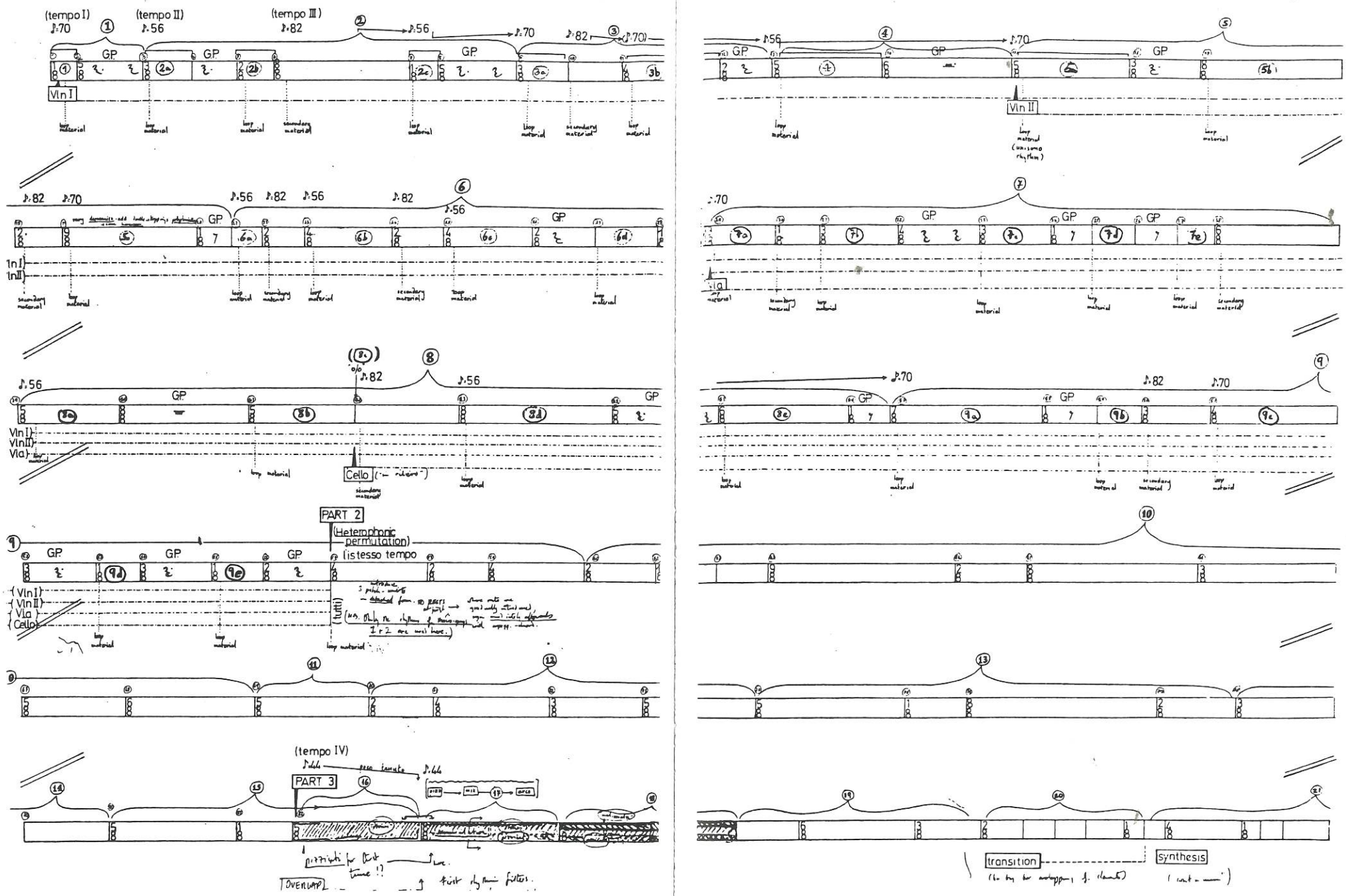
Quant au matériau principal, nous avons à faire depuis le début à trois figures distinctes : fig. 1 (mes. 1), fig. 2 (mes. 2), fig. 3 (mes. 5). Elles sont clairement individualisées mais entretiennent cependant des relations entre elles. Par exemple : la figure 1 est constituée de quatre éléments : un accord, un groupe « picchettato », un silence, un accord ; dans la figure 2, les mêmes éléments apparaissent modifiés (accord, groupe « picchettato », harmonique naturelle à la place du silence, un glissando mesuré de deux notes à la place de l'accord). La figure 3 reprend le glissando de la figure 2 mais, en un certain sens, contient déjà du « silence fonctionnel » ; le glissando est la variation de hauteur minimum. Aucune figure ne réapparaîtra à l'identique ; de leur côté, les éléments constitutifs de chacune (structure rythmique, mode d'attaque) se représenteront continuellement, transférés dans d'autres contextes, et imprègneront toute la pièce (au point qu'on peut lire dans la figure 1 jusqu'aux proportions générales de l'œuvre divisée en sept parties, et dans la figure 2, où l'harmonique naturelle se substitue au silence, le remplacement progressif des mesures de silence par le matériau secondaire ou le « silence fonctionnel »[5]). L'organisation des hauteurs et la structure rythmique obéissent à deux critères distincts pour les deux types de matériau. Le matériau principal fonde sa structure des hauteurs sur trois séries défectives prises isolément ou, plus souvent, superposées :



(cf., par exemple, la mes. 1 qui contient la première série plus une première note résiduelle). La superposition et l'entrelacement des séries entre elles (*interlocking*), parfois avec glissement (*sliding*), contiennent en embryon cette même différence déjà citée entre un matériau au stade d'énergie (un matériau « abstrait », non encore constitué) et sa présentation momentanée comme *forme*. Si l'*interlocking* est serré (la superposition est alors totale), l'énoncé des différentes séries se trouve masqué ; si, au contraire, l'éventail s'ouvre, on peut mettre en évidence des fragments motiviques ou même, parfois, de véritables motifs. On voit, plus loin (mes. 57), l'exemple d'une exploitation polylinéaire.

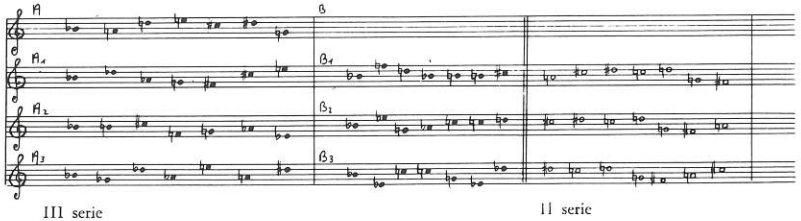
Le matériau secondaire (précisément par son faible caractère figural relativement aux hauteurs) semble s'éloigner plus rapi-

5. Le « silence fonctionnel » est un des trois types de silence théorisés par Ferneyhough : le « silence littéral » ou « mesuré », le « silence articulé » (cf. fin du *Deuxième Quatuor*) — il consiste en prescriptions rythmiques s'appliquant à des effets instrumentaux quasi muets —, et le « silence fonctionnel », produit de figures sans définition harmonique ou intervalique significatives (comme le glissando de la figure 3, dans ce *Quatuor*) (n.d.t.).



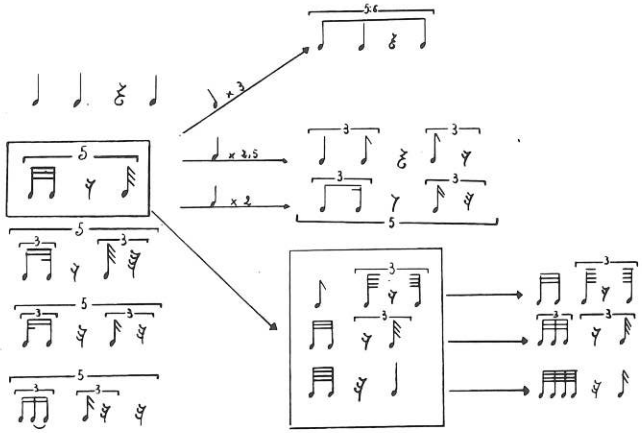
Ex. 1 Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses

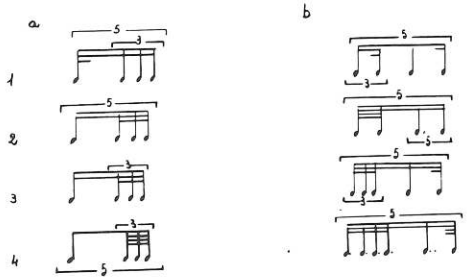
dement de son « original », de sa matrice ; ce qui donne, paradoxalement, une impression de répétition, mais sans signification motivique. Ce matériau secondaire s'appuie sur les séries défectives II et III, usant de l'une comme filtre de l'autre, selon un processus continu d'addition-soustraction des intervalles (par exemple : [sib-la (2de min.)] + [la-do♯ (3ce Maj.)] = [sib-reb (3ce min.)]).



III serie II serie

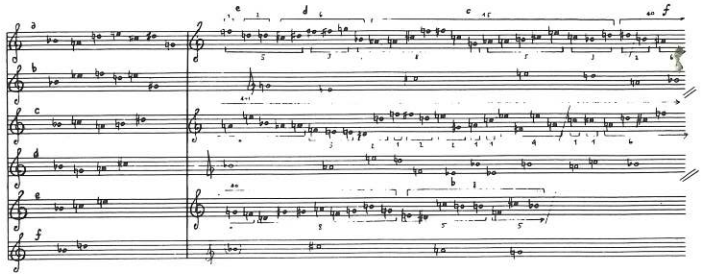
La structure rythmique du matériau principal est déduite d'une grille ordonnée à partir d'une série d'énoncés rythmiques, constitués à leur tour de quelques cellules élémentaires soumises à variations.



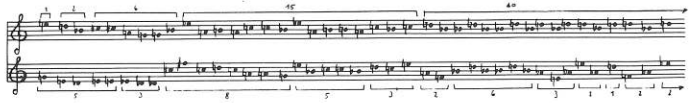


Ces énoncés constituent le matériau disponible, la réserve où puiser. Prenons comme exemple, une fois encore, le solo initial du violon I et suivons le (comme le fil du labyrinthe).

Ferneyhough use d'une technique très intéressante qui consiste (aussi bien pour les rythmes que pour les hauteurs) à filtrer au travers d'une série le matériau de réserve, celui qui n'a pas été utilisé par les autres procédés, les « résidus ». On prend, par exemple, la série III que l'on transpose progressivement à partir de la note initiale (colonne de gauche) :



Filtre *Réservoir*



Réservoir filtré et transposé ; le filtre opère par rétrogradation à partir de *e* — première ligne — ; dans la deuxième ligne, le résultat ainsi obtenu est transposé par groupes, cf. les « rondes » dans le *réservoir*. Ex. 2

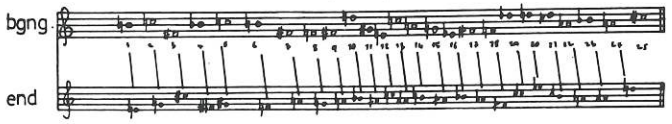
Le résultat constitue donc un filtre. Dans ce filtrage d'un matériau quelconque, d'un *réservoir*, ce qui ne correspond pas aux « trous » du filtre, tombe, se perd, tandis que ce qui apparaît dans le filtre et dans le réservoir se trouve maintenu. Sur le schéma (ex. 2) nous avons disposé différemment et souligné les notes qui constituent le filtre. La prolifération dépend de la plus ou moins grande sélectivité du filtre (on remarque par exemple, dans ce processus, l'ampleur de l'*overflow* si le filtre est réduit à deux notes seulement !). Toujours à partir du filtre, on peut procéder à une transposition du matériau filtré (dans ce cas, rétrograde ou en « déphasage » et ne correspondant pas aux regroupements choisis précédemment pour les applications du filtre).

Il serait non seulement très difficile, mais aussi, en fin de compte, inutile d'analyser le *Deuxième Quatuor* en chacun de ses détails ; ce qui équivaudrait à parcourir le labyrinthe dans le sens même qu'emprunta Ferneyhough (l'unique sens ?) ou, comme ce personnage de Borges, à dessiner la carte d'un « coin du sol d'Angleterre » et découvrir que, par

la masse extraordinaire de détails qui vont s'accumulant, cette portion coïncide toujours plus avec le pays tout entier, *est* le pays même[6]..

Il importe de mettre l'accent sur le fait que le début de l'œuvre (cf. le texte de Ferneyhough, *Œuvre ouverte* ?[7]) offre plusieurs modes de lecture ; son énigmatique plurivalence textuelle repose toujours sur un procédé constructif cohérent réglé sur une même méthode. La composition progresse, enrichissant continuellement ses propres capacités à signifier (sa *signifiance*). Le même processus intervient aussi verticalement, disposant les *disjecta membra* de l'œuvre selon une trame de sens pluristratifiée. C'est ce qu'on voit dans la mesure 105 (que nous reproduisons avec son diagramme ex. 3)

Voici les commentaires de l'auteur :
« La ligne rythmique supérieure indique les attaques tandis que la ligne inférieure souligne les moments où les impulsions cessent, remplacées par de petites notes ornementales en nombre plus ou moins important. Quelques unes des impulsions de la ligne rythmique de basse sont soulignées par des trémolos. L'exemple illustre le mode selon lequel une définition rythmique ''positive'' et ''négative'' se combinent pour produire un résultat final distinct des deux. Parallèlement, cette idée est suivie dans l'organisation des hauteurs ; les notes initiales et finales de chaque glissando sont définies en accord par deux séries différentes ».

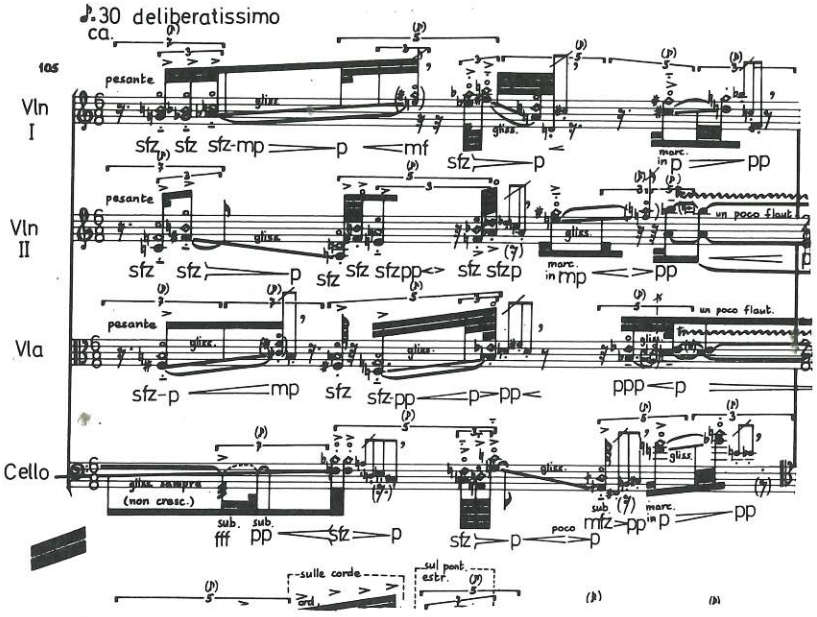


Encore une fois, la dialectique positif-négatif, absence-présence, son-silence (le principe inspirateur de l'œuvre, mais aussi de toute œuvre, quelle qu'elle soit) est ici opérante. Elle est une manière très personnelle de se rattacher, à travers Barthes, Artaud, Mallarmé, Nietzsche, mais aussi à travers l'ironie fantastique et lucide de Borges, à la grande thématique de la possibilité même de l'écriture dans le monde contemporain, à la fidélité tenace au *jeu insensé d'écrire* (Mallarmé).

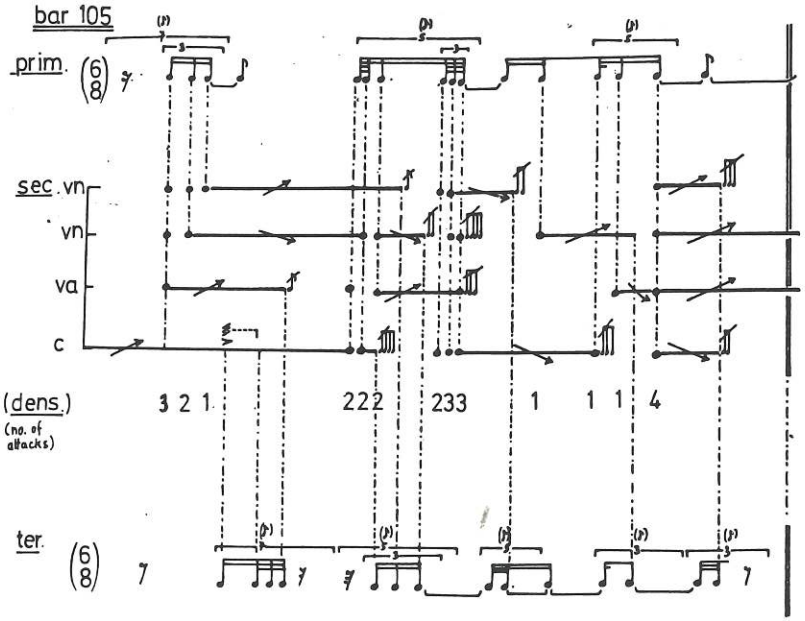
***

Dans *Lemma-Icon-Epigram* pour piano solo (composé en 1981 sur une commande de la Biennale de Venise et dédié à M. Damerini) il est possible de suivre l'évolution et le développement de quelques uns des points que nous avons soulignés dans le *Deuxième Quatuor*.

6. J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960 ; « Magias parciales de ''Quijote'' », p. 68.
7. B. Ferneyhough, *opus cit.*, pp. 118-119.



Deuxième Quatuor — Copyright 1981 by Hinrichsen Ed., Peter Ed. Ltd., London



Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses Ex. 3

« Le titre de cette œuvre de 14 minutes se réfère à une forme poétique, "l'emblème", qui a joui de son plus grand prestige au 16ème siècle, grâce à Alciat. Dans son acception la plus commune, le terme est utilisé pour désigner une épigramme qui décrit une chose de façon à en signifier une autre. On peut distinguer, après quelques évolutions, trois composantes essentielles : une inscription liminaire (ou un adage), une image (verbale ou visuelle, ou les deux), et un texte épigrammatique conclusif qui commente les éléments précédents et parfois explique leurs allusions par définition mystérieuses. La structure tripartite de ce "concetto" baroque se reflète dans *Lemma-Icon-Epigram* et vient servir de véhicule à mon intérêt actuel pour le concept "d'explication" en termes musicaux. La première section, de nature essentiellement linéaire, libère presque complètement la gestualité superficielle de la stratégie générative sous-jacente, provoquant ainsi une fuite vertigineuse et centrifuge, une décondensation du matériau, lequel va empêcher ses propres éléments de disparaître au-delà du seuil du discours. La deuxième section fonde, sur ce que l'on pourrait définir comme une "esthétique de la volonté", des séquences d'accords fondamentalement statiques qui cherchent, par des tentatives toujours plus nombreuses et frénétiques, à transcender leur structure rigoureusement circonscrite. Elle réagit comme une carapace fragile, reflétant ses éléments constitutifs à travers le miroir déformant de leur propre morphologie. La section conclusive, entamée déjà dans le "calendo" final de la section immédiatement précédente, recueille expérimentalement l'enseignement que proposent les topiques respectives des deux autres parties : les techniques compositionnelles-transformatives de la première partie (qui, elles-mêmes, constituent le matériau presque complètement absent) et les monades phoniques de la deuxième partie sont contraintes à s'affronter en une brève *explosion de reconstitution*, après quoi elles s'évanouissent dans le silence et retournent obsessionnellement à elles-mêmes, suggérant peut-être la face tautologique conclusive de la solution » (B.F.).

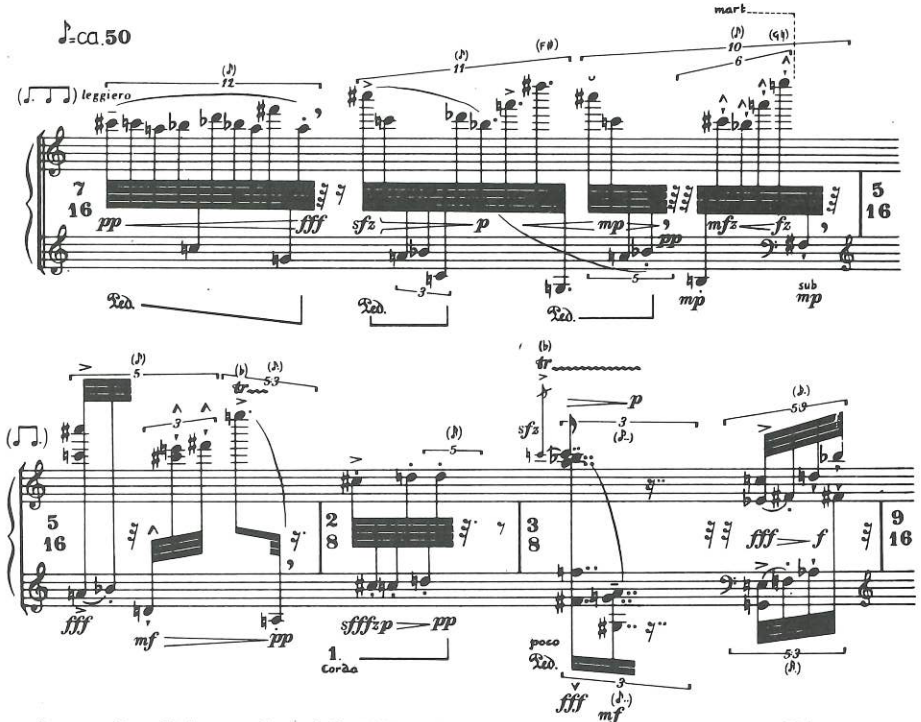
L'œuvre d'Alciat (intitulée *Emblemata* et qui utilise pour la première fois le terme « emblème » dans le sens métaphorique de devise, de figure, respectant la signification originale de « mosaïque ») fut publiée avec grand succès en 1531. L'*emblème* (au sens strict) coïncide ainsi avec la combinaison du « motto » (un *lemma* de quelques paroles), de l'image (l'*eikôn* qui illustre le texte précédent), et d'une courte épigramme conclusive (qui clarifie et amplifie les concepts et les allusions contenues dans le texte et dans l'image) définie par Alciat.

Les recueils d'emblèmes eurent un succès extraordinaire. Cet

art des devises, comme on l'appelle aussi, est illustré par un corpus d'environ trois mille titres de plus de mille trois cents auteurs, dans une période de cent cinquante ans. Cette « intention » emblématique, et plus généralement le concept d'allégorie occupent la dernière partie de la réflexion benjaminienne fondamentale sur le *Trauerspiel* allemand (*Origine du drame baroque allemand*)[8].

Le matériau initial de *Lemma-Icon-Epigram* est presque inexistant ou, tout au moins, peu significatif en lui-même. C'est un matériau qui se charge de sens, capture une signifiance grâce aux techniques auxquelles il est soumis ; techniques non cumulatives, qui n'ajoutent pas quelque chose mais qui, par la division continuelle des éléments constituant l'objet initial, le rendent irreconnaissable, en effacent le sens original, le rendant disponible pour assumer de nouvelles strates de signification. C'est une technique d'érosion progressive et continue de chacun des éléments jusqu'à leur effacement. Observons la mesure 1 : le premier groupe de notes se trouve répété (moins la dernière note) avec de nombreux changements d'octave ; ce second groupe est à son tour réitéré, cette fois dans les mêmes registres, une note cependant est changée (la 5ème), les deux dernières sont permutées. Dans la deuxième mesure apparaît la première récapitulation verticale des quatre premières notes de chaque groupe (dans la disposition d'octave du troisième) ainsi que des trois dernières (toujours selon l'ordre de la permutation initiale mais dans des dispositions d'octave différentes et, de plus, avec adjonction d'un trille) (ex. 4).

Lemma, la première partie de la pièce, repose sur cinq éléments de base et se développe par leur permutation, leur expansion et leur superposition totales ou partielles ; soit un changement de régime dans le traitement de chacun de ces éléments. *Lemma* utilise de nombreuses techniques de transformation du matériau analogues à celles du *Deuxième Quatuor*, à ceci près que, dans ce dernier, les transformations ne sont pas réglées par un système sous-jacent (si on excepte un cycle de 16 mesures, sans fonction formelle explicite, répété quatre fois et demie, chaque fois, cependant, en variant les relations de durée entre les mesures correspondantes, se modifiant à chaque répétition du cycle). Il n'y a donc pas là utilisation de matériau rythmique prédéterminé, mais tentative de faire coexister deux types d'écriture rythmique extrêmes : d'un part, une topologie plus ou moins conventionnellement définie, fondée sur la gestualité (et le répertoire des gestes) typique de la musique contemporaine ; d'autre part, une notation extrêmement complexe qui requiert de l'exécutant implication et effort psychologique. L'interprète doit devenir conscient de la confluence contradictoire entre une



Lemma-Icon-Epigram - Copyright 1982 (this ed.) by Hinrichsen Ed., Peters Ed., London

Ex. 4.

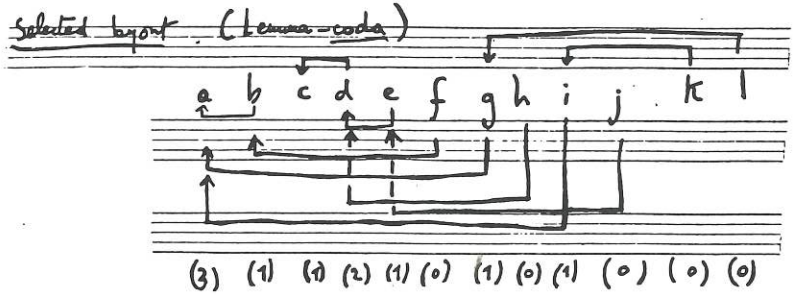
organisation rythmique relativement fluide (fondée sur un développement « gestuel ») et la grande résistance que lui opposent les structures rythmiques plus complexes. Une opposition apparaît alors entre une structure rythmique qui se révèle presque neutre émotionnellement et qui porte en soi (comporte tout en lui donnant forme) la conception d'un temps objectif, défini, et, par ailleurs, la progression d'une résistance subjective à l'intérieur et à travers le « flux » du système (voir par exemple comment ces principes se manifestent dans *Icon*, là où les accords initiaux, page 14, sont accompagnés de manière toujours plus diffuse par de petites notes en *acciaccatura* qui destructurent totalement la forte définition rythmique du passage). D'une part, un temps objectif — le temps chronologique, qui existe en dehors de nous, mais auquel nous sommes liés —, et, d'autre part, le temps subjectif, sensuel, dont nous avons l'expérience immédiate ; le temps psychologique. La relation fluctuante entre ces deux types temporels est au centre des préoccupations de l'œuvre.

Reposant toujours sur les mêmes « vocables », *Lemma* se développe, cependant, comme nous l'avons dit, par un accroissement graduel des techniques de transformation.

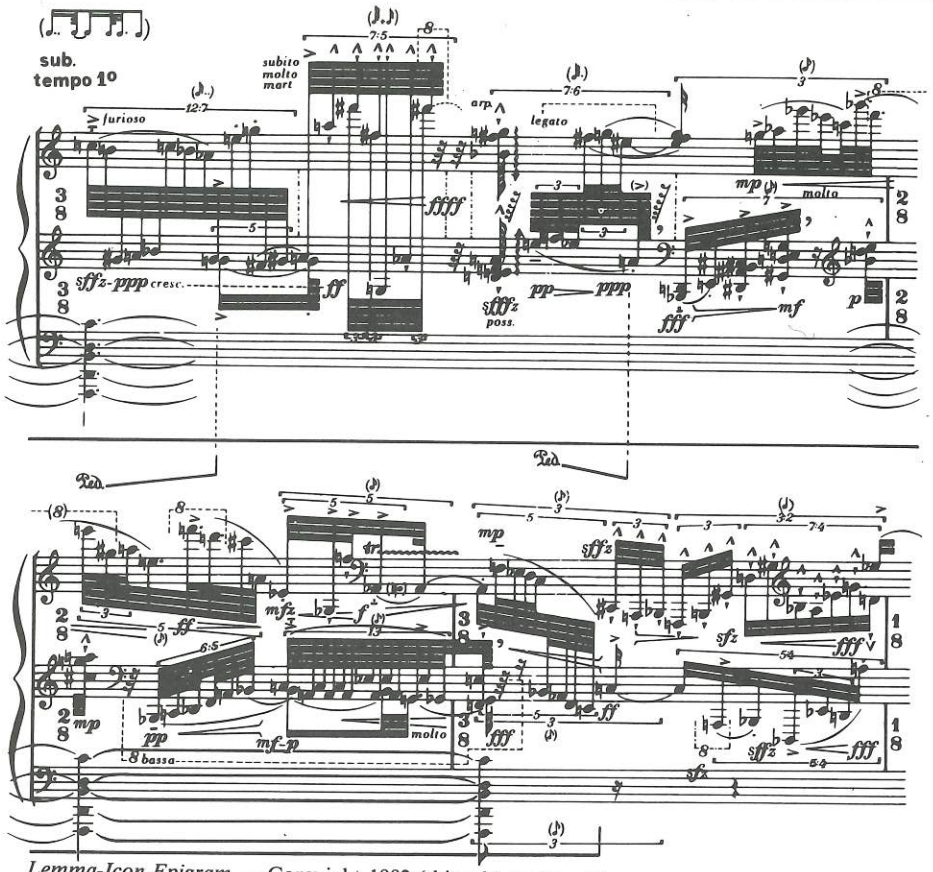
Ainsi, la démarche devient frénétique, furieuse. La dernière page de cette première partie (p. 13), que l'auteur lui-même intitule pertinemment « Tour de Babel », compte douze techniques différentes de transformation des hauteurs. Ces techniques s'organisent selon une relation croisée, en fonction du degré d'identité du matériau qu'elles mettent en œuvre. Voici la liste de ces transformations :

a) transposition des notes isolées selon un système + / − (cf. *infra* p. 76).
b) transposition à partir de notes isolées selon un système de référence verticale.
c) renversement des accords (et transposition) ; c'est une expansion de b) ... qui peut aussi être présentée sous forme horizontale.
d) entrelacement des différents motifs (inversion et transposition relatives).
e) *idem*, mais en traitant les groupes transposées plus librement du point de vue de l'organisation interne.
f) *idem*, mais avec un ordre fixe de transpositions (cf. b).
g) procédures variées d'entrelacement et de superposition (*inter-locking*).
h) modification d'intervalles par d'autres.
i) transposition en accords avec axes « pédales », concernant un groupe de hauteurs.
j) réagencement des intervalles d'un matériau donné selon une figure ascendante/descendante.
k) techniques de filtrage.
l) imitation directe (et rétrograde).

Voici le schéma des relations entre les différentes procédures de transformation en fonction du matériau qu'elles utilisent :

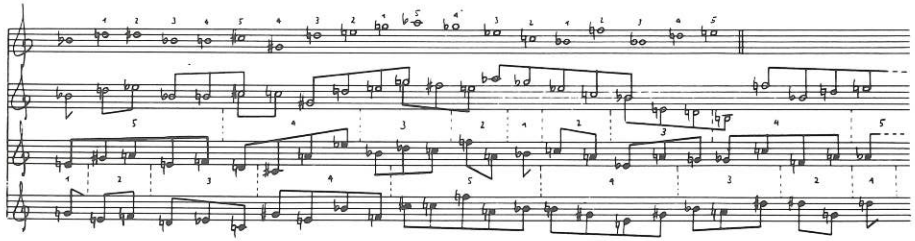


Prenons par exemple les deux premières mesures de l'extrait



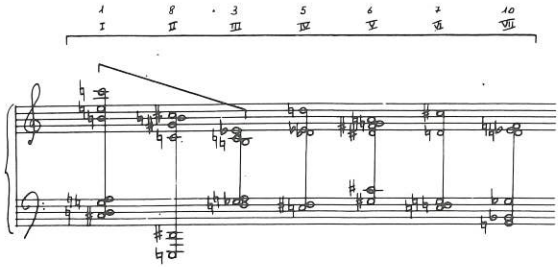
Lemma-Icon-Epigram — Copyright 1982 (this ed.) by Hinrichsen Ed., Peters Ed., London

Nous voyons là, en suivant notre schéma, quelques unes des transformations indiquées ci-dessus, appliquées à un matériau déjà constitué.

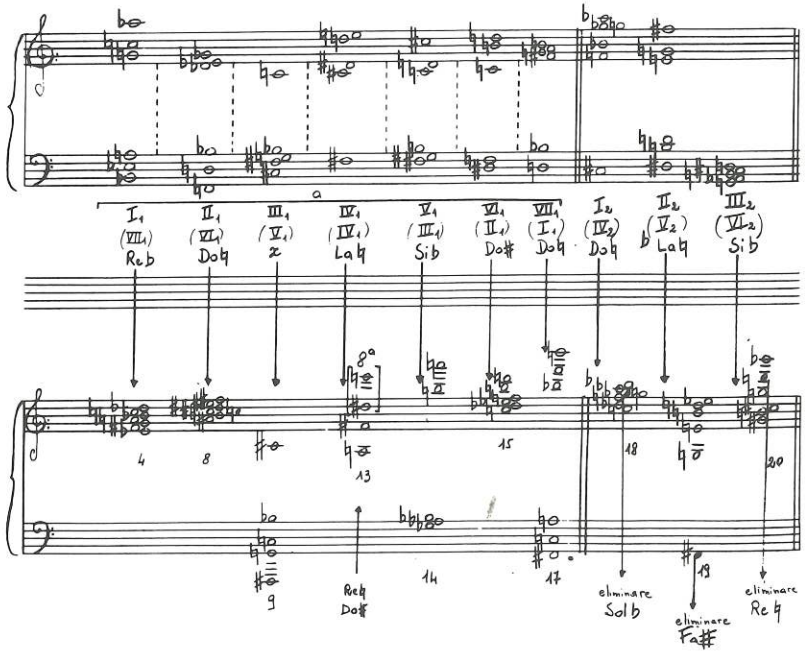


« L'unité de l'édifice entier part en morceaux sous l'effet de la diversification des grammaires. Cependant, le *vocabulaire* naît toujours du même "langage" original, fût-ce avec quelques modifications. Les *gestes* restent constants, ainsi que la continuité du matériau de surface... la forme explose par surdéfinition ».

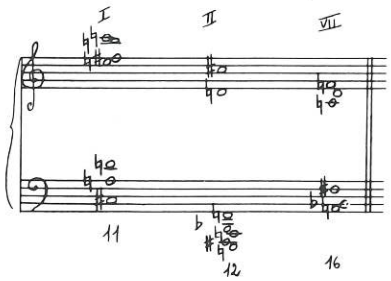
Cette page intense conduit à *Icon*, centre de l'œuvre, dont le matériau harmonique a déjà été rencontré (mais fugitivement) dans *Lemma*. Les sept accords à partir desquels toute la section se développe sont en fait présents respectivement dans les pages 5 et 6 :



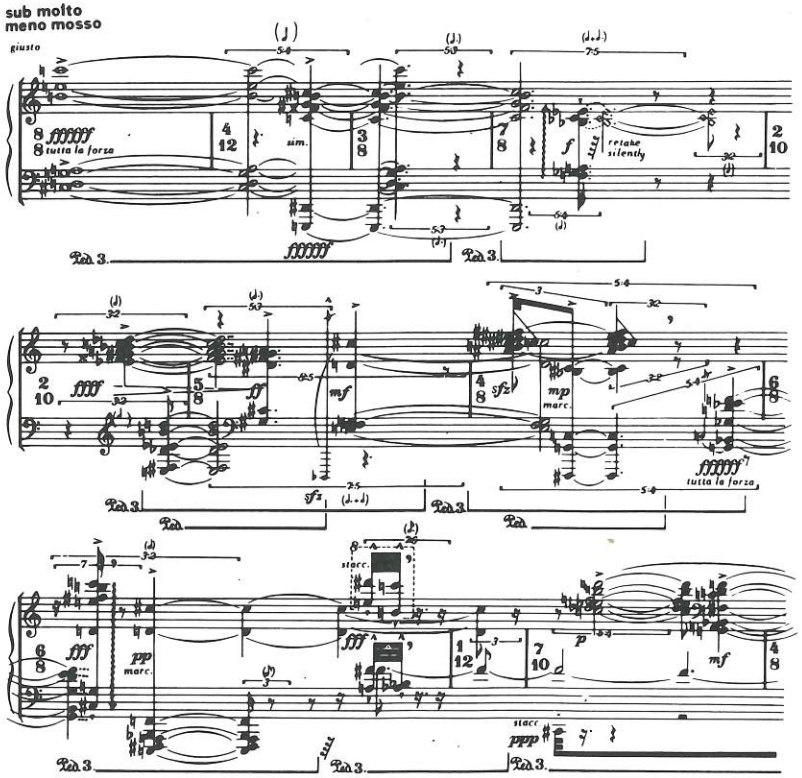
A chaque accord s'ajoute ensuite une note ; l'exposition des accords ainsi obtenus est immédiatement interrompue par l'introduction d'un nouvel accord (dérivé du premier, mais à l'état de premier renversement, transposé et additionné d'une nouvelle note).



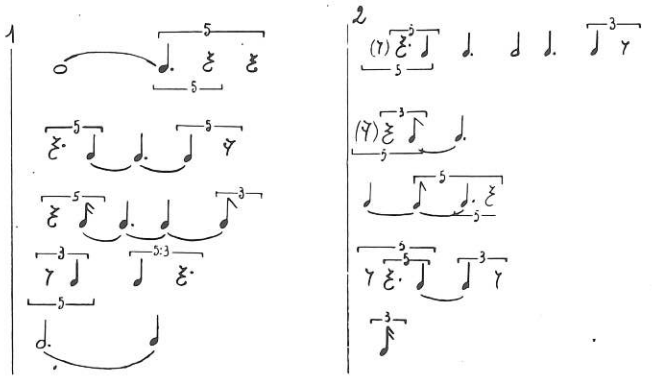
Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I_1, IV, V, VI, II_1, III_1, VII, I inv., II inv., IV_1, V_1, VI_1, VII inv., VII_2, I_2, II_2, III_2.

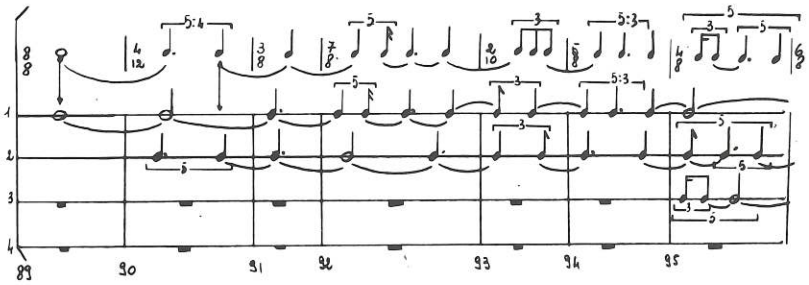


Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparait aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.



Aux pages 5 et 6 on trouve quelques unes des techniques (ou, pour le moins, la *ratio* de ces techniques). La conduite rythmique est (comme d'habitude) déduite d'un pattern comprenant cinq (ou six) durées, de "longue" à "brève". L'unique quantité prédéterminée est la durée totale à l'intérieur de laquelle un groupe doit s'inclure. De plus, j'ai établi la prédominance relative des valeurs plus longues ou plus brèves. Par ailleurs, j'ai permuté selon un mode systématique l'ordre dans lequel ces cinq ou six valeurs doivent apparaître »[9]. L'organisation rythmique applique, suivant une procédure extrêmement rigoureuse, le critère déjà décrit. Voici la série des durées sur laquelle se fonde la succession rythmique :





Il est à noter l'apparition, pour la première fois dans cette section, de mesures peu usuelles comme 4/12, 2/10, etc., qui obéissent à la fonction d'un accelerando par sauts, non progressif.

La dernière partie d'*Icon* use d'une écriture extrêmement pointilliste composée de cinq lignes rythmiques différentes

9. Extrait d'une lettre de B. Ferneyhough à A. Melchiorre.

et, quant aux hauteurs, des sept accords d'*Icon* dilatés chacun (suite à des transformations successives) en groupes qui contiennent de 13 à 27 hauteurs différentes. Chaque unité rythmique, à l'intérieur de chaque ligne, suit toujours le principe déjà énoncé de permutation entre cinq ou six valeurs différentes. Ceci conduit au début d'*Epigram* (mes. 143, P. 2), point à partir duquel la pièce s'étoffe à nouveau, progressivement, en cette « explosion de reconstitution » qui précède l'abandon final.

Traduit de l'italien par Gérard PESSON

Extrait de « I labirinti di Ferneyhough — la forza e la forma, la figura e il gesto nell'opera del compositore inglese » ; paru dans les *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, numéro spécial Brian Ferneyhough, Avril 1984, Milan.

A PROPOS DE SUPERSCRIPTIO

entretien avec Brian Ferneyhough

par Richard TOOP

Ce texte réunit deux entretiens : l'un, réalisé à Freiburg en octobre 1983 ; l'autre, sept semaines plus tard, à Bruxelles. Tous deux portent sur Superscriptio *et* Lemma-Icon-Epigram. *Reprenant ce matériau brut en dehors de son contexte immédiat, j'ai dû parfois reformuler artificiellement mes questions.*

R.T. - Que pouvez-vous dire de votre prochain cycle de 7 pièces, *Carceri d'Invenzione,* et de la pièce par lequel il débute : *Superscriptio* pour flûte piccolo solo ?

B.F. - Eh bien, la référence centrale en est évidemment le cycle d'eaux-fortes sur des fantaisies architecturales, gravé par Piranese, cet architecte et artiste romain. Ce qui m'intéresse dans ces gravures, c'est leur aspect à multiples perspectives. Alors qu'à la surface elles paraissent plutôt d'un réalisme fantastique, elles génèrent en réalité des lignes de force, d'énergie, sans commune mesure avec ce premier niveau réaliste. Et ce conflit grinçant, stridulant, nous force non seulement à reconstruire un espace fictionnel de représentation, mais surtout à considérer le bord de la page comme bien davantage que la simple limite concrète de l'invention : le point où ces infinies énergies de perspectives font irruption dans le monde réel et nous obligent à reconsidérer toute l'existence quotidienne, à la remettre en perspective en nous confrontant aux limites de l'œuvre.

C'est exactement ce que j'ai essayé de faire en musique. L'œuvre en elle-même est conçue pour produire la friction grinçante, tranchante, de lignes de force qui, se projetant au-delà du labyrinthe et des limites de la durée effective de l'œuvre, colorent et contaminent notre propre vision du monde.

Telle était la première direction conductrice de cette analogie. L'autre aspect du titre — *Carceri* signifie bien sûr « geôle » ou « prison » — était je crois l'entrave ou la constriction qui repose au fondement de toute activité créatrice. Si l'artiste n'est pas confronté avec un certain nombre de limitations, il s'arrête de créer. J'ai travaillé avec une contrainte particulière qui était la catégorie de répétition. Vous verrez clairement cela au début de *Carceri d'Invenzione :* j'y utilise un matériau identique ou similaire à plusieurs reprises, en le différenciant à chaque fois par la durée. Il y a des phénomènes tels que la répétition, à chaque instrument, de phases de longueur différente : des répétitions littérales ou partiellement littérales dans lesquelles le début, la fin, ou certains segments du milieu sont éliminés à chaque fois. De cette manière, le cycle devient de plus en plus court pour chaque instrument, mais ce ne sont pas les mêmes fragments qui manquent à chaque répétition : il y a une stratégie d'élimination par instrument. Ainsi la totalité kaléidoscopique est totalement changeante et la répétition ne se perçoit pas immédiatement comme telle : elle s'efface en dessous de la surface. Par exemple, je peux assortir des répétitions littérales de techniques à des matériaux absolument différents ; je peux aussi me servir du même matériau et le différencier par toute une série de moyens en variant leurs combinaisons à divers niveaux.

Mais la dimension « carcérale » de la pièce [« the 'dungeon-like' nature of the piece »] affecte aussi bien la dimension horizontale que la dimension verticale. Horizontale, parce que différencier les niveaux en prenant une note de chacun et en utilisant des matériaux semblables à chaque fois m'a permis de suivre différents types de logique pour arriver à des points chaque fois différents. Verticale, parce que j'ai adopté toute une diversité de techniques par lesquelles la longueur de l'espace circonscrit en une mesure détermine la densité d'événements qu'il s'agit de contraindre ou d'étendre. De cette manière le même matériau peut apparaître dans des mesures différentes, plus vite ou plus lentement selon chaque cas.

C'est un aspect de la verticalisation. Le second aspect réside dans le nouveau type de système métrique que j'ai développé, qui inclut des battues de durée irrationnelle, en relation avec le tempo de base de la pièce. Ainsi vous pouvez trouver d'étranges choses, telles que le basculement saccadé du tempo dans un mouvement sensiblement différent : il y a là comme un clap, un déclencheur, au début de chaque mesure, qui coïncide avec ce changement de tempo. C'est dans *Superscriptio* — la première pièce du cycle, pour flûte piccolo solo — où je l'emploie très schématiquement, qu'on entend le mieux ce phénomène.

C'est donc aussi bien au regard de l'analogie — la relation entre l'imagination fantastique et, comme chez Piranese, l'association de l'énergie des perspectives aux notions de l'imaginaire architectural baroque — qu'au sens littéral — par la manière dont les matériaux sont disposés horizontalement et verticalement, par la manière dont je me détermine quant au choix des techniques que j'utilise, ou par le choix des matériaux auxquels ces techniques seront appliquées à différents moments — que s'établit le lien avec les différentes implications du titre. Telles sont les contraintes de ces Geôles de l'Invention en dehors desquelles soit l'invention serait tout autre, soit elle ne serait pas du tout.

R.T. - *Superscriptio* est à peu près la seule de vos œuvres récentes qui utilise une série de base de 12 sons. Cela implique-t-il une certaine réconciliation avec le travail motivique ?

B.F. - Pas du tout ! *Superscriptio* est une pièce totalement automatisée et ceci, schématiquement, simplement parce qu'elle se trouve être la première d'une série de 7 pièces, *Carceri d'Invenzione,* qui doit permettre l'élaboration d'une théorie générale — ou au moins d'un champ théorique — du travail concret face à un type de travail dématérialisé. C'est ce qui me semble aujourd'hui constituer le projet le plus important qu'on puisse avoir : rechercher dans quelle mesure exacte on peut utiliser des objets similaires pour obtenir des résultats différents.

R.T. - *Superscriptio* est-elle la première de vos pièces à utiliser ce que vous décrivez comme un processus complètement automatisé ?

B.F. - Oui, tout à fait.

R.T. - Ça pourra étonner beaucoup de gens...

B.F. - Oui, ça a déjà surpris, en effet. Mais deux choses ont probablement surtout étonné les gens. L'une est l'abandon, délibéré de ma part, des éléments en « bruit » de surface, tels que vous en trouviez dans *Unity Capsule...*

R.T. - Dans *Unity Capsule,* les différents types d'articulation, l'ensemble du continuum son-bruit et les différents systèmes d'intonation rendaient claire une sorte de polyphonie conceptuelle que je ne retrouve pas dans *Superscriptio.* Dans *Superscriptio,* au contraire, il y a de longs passages legato, qui différencient fortement des niveaux dynamiques. Est-ce que les niveaux dynamiques ont ici la même fonction que les types d'articulation dans *Unity Capsule ?*

B.F. - Pas seulement les dynamiques ; beaucoup d'autres choses. A la fin de la pièce, par exemple (cela n'a qu'une signification anecdotique), il y a six niveaux de hauteurs travail-

lant simultanément, auxquels sont attribués différents types de matériaux et d'espaces registrals. Le dessein de *Superscriptio* est que, partant d'une totale unité de geste, de matériau et de déclenchement de situation, chaque mesure soit d'une totale unanimité avec elle même. A la fin de chaque mesure, tout change absolument, ce pourquoi j'ai inventé cet étrange système de mensuration. Idéalement, notre expérience totale, tant d'auditeur que d'interprète, devrait basculer d'un coup, comme dans un système informatique, d'un type de densité et d'un type de mesure à l'autre — et les dynamiques tendent à renforcer ce processus. Je suppose que c'est un peu comme dans *Trans* de Stockhausen, où vous avez un va et vient de ces transformations subites, sauf que dans *Trans,* c'est complètement nié par le fait que tout mène toujours plus ou moins à ce qui était auparavant. En un sens, *Superscriptio* est ma réaction à mon expérience sur l'ordinateur — pas en termes de technique compositionnelle assistée, mais dans l'idée du basculement simultané de toute chose dans une toute nouvelle dimension.

R.T. - Vous annonciez un second motif d'étonnement ; quel était-il ?

B.F. - La relative simplicité de la notation : le fait qu'en revenant à l'état actuel de la facture compositionnelle à travers les interstices du matériau, plutôt qu'en opérant une sorte de travail ouvert de charpente à la surface, déconstruite, j'ai tiré tous les processus en dessous de la surface, ce qui signifie que je n'ai jamais pu les noter par les moyens conventionnels normaux.

R.T. - Quel était le point de départ de la pièce ? L'idée de cinq sections ?

B.F. - Non, pas du tout. Le point de départ de la pièce était le simple concept de continuum. Plus tard, j'ai écrit une série et trouvé divers moyens de la transposer pour qu'elle vienne contre elle-même en canon prolationnel, telle quelle, à différents niveaux — et c'est devenu le principe fondamental de toutes les sections suivantes. Comme dans *Lemma-Icon-Epigram,* c'est devenu l'idée d'une chose présentée tout au long d'elle-même, de diverses manières, sous divers aspects et à des vitesses différentes.

R.T. - Donc, la forme en soi n'est pas « automatisée » ?

B.F. - Non. La forme d'ensemble, en un sens, n'existe pas : je pouvais m'imaginer allant ailleurs et faisant d'autres choses. C'est d'une certaine manière ce que j'ai ressenti à ce moment-là, arrivé aux trois dernières pages : j'ai décidé que je ne voulais pas continuer plus longtemps sur cette matière parce que j'avais épuisé le potentiel provisoire des techniques et des matériaux que j'avais à ma disposition. C'est ce dont je me suis aperçu alors.

R.T. - Dans un autre contexte, vous parliez d'un passage de *Lemma-Icon-Epigram* qui vous avait causé d'énormes difficultés et mené à une redéfinition de la fin de la section « Epigram ». Avez-vous été confronté à de tels problèmes en composant *Superscriptio ?*

B.F. - Non, c'était une pièce tout à fait sans problème. Je pense que chacun peut l'entendre ainsi, tant à cause de l'instrumentation que de la relative « Unbekümmertheit » [insouciance] du geste. Elle est « tranparente », en un sens, parce que vous pouvez directement entendre ce dont il s'agit, ce qui n'est pas le cas d'habitude de ma musique.

R.T. - En fait, *Superscriptio* contient une ou deux mesures vraiment simples, qui provoquent plutôt un choc, dans le contexte général de votre musique.

B.F. - Ah, mais c'est qu'elles proviennent de la conjonction de processus superposés terriblement complexes ! Et il est justement fondamental pour ma théorie que si, disons, un groupe de triolets ou de doubles-croches peut constituer un objet déterminé, à condition d'être la trace — l'évidence — d'un processus fini, il devient un tout autre élément s'il est simplement un « matériau donné » qui a, en tant que tel, un potentiel de substance créative. Dans *Superscriptio,* j'ai produit un énorme creuset de forces superposées. C'est comme la force de gravitation de l'anneau de Saturne, dans l'espace, ou de sa ceinture d'astéroïdes : il y a en elle tant d'énergies gravitationnelles contradictoires que le tout se tient dans une stase rigide.

Il me semble que les problèmes fondamentaux posés par cette pièce ne relèvent pas tant de la technique qu'elle met en œuvre que de la compréhension de cette technique. Je crois que mes intentions étaient, dans un premier temps, de produire un matériau intrinsèquement riche, à tous les niveaux — une pièce raisonnablement intéressante sur la base de principes très fondamentaux. Mais dans un second temps, j'ai voulu présenter un point emblématique « élevé », un extrême — dans la simple mesure où le piccolo était un instrument élevé, sollicitant aussi une technique « extrême » —, un point dont pourrait émaner mon investigation à long terme sur la fixité et la liberté des processus compositionnels compris en termes de densité d'information. *Superscriptio* était ce point, irradiant sur l'ensemble du cycle.

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe GUYE

« SUPERSCRIPTIO » POUR FLUTE PICCOLO SOLO

Analyse de Richard TOOP

La présente analyse de *Superscriptio* n'est en aucune manière exhaustive. Malgré cela, elle permet de relever un grand nombre de procédures techniques, caractéristiques de l'œuvre récente de Ferneyhough.

Dans l'entretien reproduit ci-dessus, Ferneyhough décrit *Superscriptio* comme une pièce « totalement automatisée ». Le terme « automatisé » réclame ici quelques spécifications. L'une est de ne pas le confondre avec le type de sérialisation *a priori* des paramètres qu'on rencontre, par exemple, dans les œuvres du milieu des années 50 de Stockhausen. La démarche de Ferneyhough possède au contraire ceci de particulier que beaucoup des procédures structurelles complexes qui caractérisent ses dernières œuvres ne se présentent à lui qu'au cours du processus de composition et jusque sous l'impulsion du moment. Ainsi, on observera à partir des esquisses de *Lemma-Icon-Epigram,* comment les concepts structurels extraordinairement imbriqués utilisée pour générer la section *Icon* (p. 14 de la partition publiée) ne se présentent au compositeur que quelques mesures à peine avant que la section ne commence.

D'un autre côté, il faut souligner que la moindre mesure de la musique récente de Ferneyhough résulte de « décisions paramétriques » conscientes qui, si elles peuvent à tout moment incliner l'invention musicale en un chemin particu-

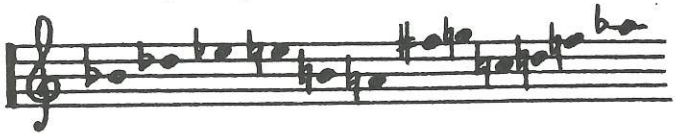
lier, par le jeu des divers facteurs de systématisation, n'agissent pas dans le sens où elles induiraient *une* solution particulière mais bien dans celui où elles limitent sévèrement le choix des solutions alternatives. On peut rappeler ici le concept de « grille », propre à la pensée de Ferneyhough :

« Je crois vraiment que chacun dispose d'une masse informe de volition créative. Mais pour actualiser le potentiel créatif de cette volition, chacun doit disposer à son égard de moyens réactifs. C'est pourquoi j'essaie de mettre plus ou moins en place (et généralement beaucoup plus que moins) un système de grilles ou de cribles — de grilles continuement mouvantes — grâce auquel ce fonds indifférencié de volition massive — ou de créativité — doit nécessairement se subdiviser pour les traverser ».

Chaque mesure d'une œuvre comme *Superscriptio* ne présente pas seulement le résultat d'un filtrage du matériau disponible à travers des grilles particulières ; elle installe déjà, dès lors qu'elle est posée, la base de grilles et de resserrements ultérieurs.

L'idée première de *Superscriptio* est celle d'une série de hauteurs automatiquement générée et régénérée, série qui, partant de l'extrême aigu d'un instrument lui même aigu à l'extrême, se précipite constamment vers la limite supérieure du registre de l'instrument, dans le but utopique — mais inexorable — d'en transcender les possibilités physiques. En conséquence, cherchant d'autres possibilités de registre, la série rencontre des restrictions semblables que lui imposent tant l'instrument que le compositeur. Finalement, après diverses stratégies restrictives, la méthode compositionnelle tend à l'arpentage systématique du registre médian du piccolo, forçant celui-ci en ses limites extrêmes.

Dans la mesure où les premières séquences du morceau sont constituées de structures de hauteurs, cette analyse commencera par la série de 12 sons qui engendre, très normalement, le début de *Superscriptio*.



Cette série n'est pas simplement un ensemble de sons transposables, renversables, rétrogradables, etc. Elle est aussi une succession d'intervalles qui peuvent être lus alternativement de manière droite ou renversée (voir plus loin) ; de plus, comme série de hauteurs aussi bien que d'intervalles, elle peut être combinée avec les quatre autres formes d'elle même pour produire de nouvelles configurations mélodiques. Enfin, la

succession d'intervalles — lus ascentionnellement — présente la succession numérique suivante (en demi-tons) :
3 2 1 7 10 9 1 5 2 3 3.

Nous verrons brièvement comment la projection ascentionnelle « automatisée » de la série, au début de l'œuvre, donne naissance aux diverses proportions et quantités qui influent sur son déroulement ultérieur. Je donnerai tout d'abord un bref aperçu des 5 sections qui composent *Superscriptio*.

1ère Section : simple niveau de dérivation des hauteurs ; séquences mélodiques ascendantes, descendantes ou ascendantes-descendantes ; processus contraignant de changement de registres — au début à l'octave supérieure, puis graduellement sur le total de l'étendue, enfin dans le grave uniquement ; pour terminer, établissement d'une structure systématique de mesure, modifiée par la suite.

2ème Section (p. 2, deux dernières mesures) : deux « macro-processus » : poursuite des figures initiales ascendantes ou descendantes avec un matériau contrastant en notes répétées, sur lequel s'établit progressivement un « spectre harmonique » en registre gelé. Ce matériau utilise deux versions combinées de la série de hauteurs, maintenant prise intégralement comme succession d'intervalles.

3ème Section (p. 5, 2ème ligne) : processus de surface seulement, mais avec un nombre croissant de sous-processus : les hauteurs proviennent d'un triple entrecroisement de la série ; les niveaux dynamiques, fragmentés, sont liés à des notes isolées plutôt qu'à des groupes ; les registres sont plus strictement contrôlés.

4ème Section (p. 5, milieu de la 6ème ligne) : quatre éléments : 1. figures directionnelles (comme au début) ; 2. répétition de figures staccato (comme dans la 2ème section) ; 3. notes tenues ; 4. « insertions » micro-tonales dérivés des « négatifs » du rythme de la 3ème section.

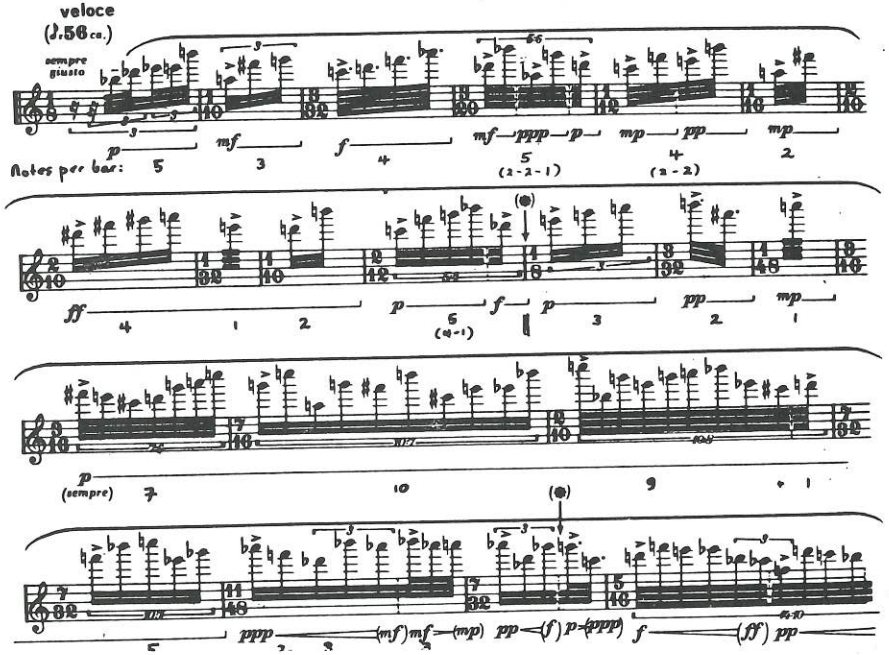
5ème Section (p. 7, deux dernières mesures) : processus dynamique unique : *cresc.* du *ppp poss.* au *ffff* ; couches de hauteurs micro-tonales réparties en 5 registres, plus un niveau ornemental de registre libre. Les registres médians s'éliminent peu à peu et la pièce se termine aux deux extrêmes de la tessiture du piccolo.

Les deux premières sections ont chacune 59 mesures. La seconde comporte 40 mesures de matériau « directionnel », prolongé de la première section, et une interpolation de 19 mesures sur un matériau secondaire. La troisième section dure 19 mesures, la quatrième 61 mesures, dont 19 mesures en interpolation de « négatifs rythmiques » de la troisième section (les deux mesures supplémentaires apparaissent pour compenser les deux mesures « vides » (repos), évacuées par

la troisième section. La section finale comporte à nouveau 19 mesures. Je présente maintenant le détail de chaque section.

1ère Section

Beaucoup des principes de base de *Superscriptio* peuvent être clarifiés à l'aide de l'étude des quatre premières lignes de la partition. Les hauteurs sont confinées à l'intérieur de la dixième mineure supérieure de la tessiture du piccolo (le contre-ut supérieur est omis au début afin de préserver l'effet qu'il produira à l'extrême fin de la pièce).



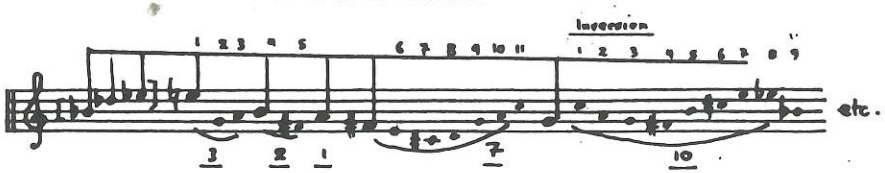
Au cours des dix premières mesures, la série est exposée 3 fois, transposée à partir de ses 3 premiers sons (sib, réb, mib) : la 1ère et la 3ème sont droites, tandis que la 2ème est renversée. Le renversement sur réb. perd sa dernière note qui, devenue ré , débute la 3ème série. L'aspect gelé, statique, de ce début se renforce par le fait que les sib et réb qui ouvrent les deux premières séries clôturent également la troisième.

Plus important que ceci, peut-être, est le nombre de notes qui émergent à chaque mesure de cette succession de tentatives ascentionnelles. La première série produit la séquence 5-3-4 (trois premières mesure) ; le renversement

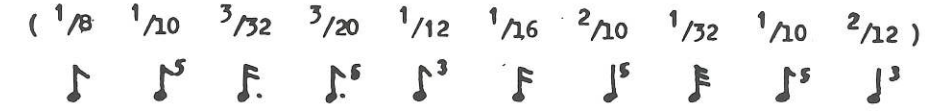
$$\underset{(2+2+1)}{5} \quad - \quad \underset{(2+2)}{4} \quad - \quad \underset{(2)}{2} \ ,$$

et la troisième forme 4 – 1 – 2 – 5 (4 ± 1) : nombres mis en mémoire pour un usage ultérieur. Si l'on se souvient que le début de la pièce présente (en demi-tons) la progression 3 – 2 – 1 – 7, on peut observer que les trois mesures du renversement contiennent 3 + 2 + 1 groupes, et que les 7 derniers sons sont unifiés par un niveau dynamique constant.

Ces relations pourraient être en partie fortuites. Mais par ailleurs, la répartition des sons à partir de ce point (le nombre de notes par mesure) reproduit délibérément les proportions de le série initiale elle même :
3 – 2 – 1 – 7 – 10 – 9 – 1 – 5 – 2 – 3 – 3 ; tandis que chaque mesure amorce une nouvelle transposition partielle de la série, à partir des 4ème, 5ème, 6ème, etc. hauteurs de la série initiale.



La structure des mesures appelle deux commentaires. Le premier, purement explicatif : les durées irrationnelles sont établies sur la division par 3 ou 5 de la battue de base, de telle manière, par exemple, qu'une croche dans une mesure à 1/10 vale quatre cinquièmes de sa durée normale. Ainsi, les durées effectives des dix premières mesures s'établissent comme suit :



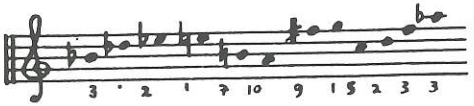
Deuxièmement, ces durées semblent avoir été plus ou moins spontanément mises en relation avec le nombre de notes utilisées. Une esquisse paraît montrer que les 15 premières mesures au moins étaient écrites avant que Ferneyhough ne commençât à analyser leur contenu structurel latent. Quant aux conséquences évidentes, elles n'en seront tirées qu'au cours de la deuxième section — cela sera montré plus loin.

Formellement, la 1ère section se divise en 6 sous-sections : les 16 mesures d'exposition des trois formes de la série, suivies d'une succession de 5 « cycles » de 3 + 2 + 1 + 7 + 10 + 9 + 1 + 5 + 2 + 2 + 3 notes (sujettes à certaines expansions et élisions), cycles affectés chacun des directions et registres suivants :

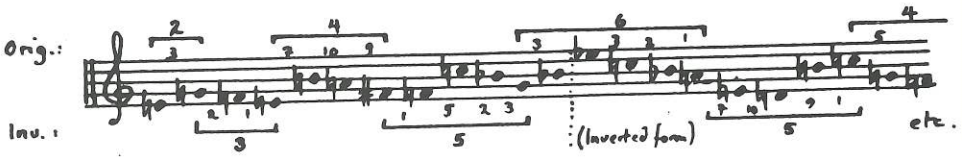
A (p. 1, 2ème ligne, 5ème mes.) : ascendant, octave du haut seulement ;
B (p. 1, 4ème ligne, 3ème mes.) : descendant, octave du haut seulement ;
C (p. 2, 1ère ligne, 2ème mes.) : descendant, expansion progressive de registre ;
D (p. 2, 3ème ligne, 4ème mes.) : ascendant-descendant alternativement, totalité du registre ;
E (p. 2, 5ème ligne, 3ème mes.) : ascendant-descendant alternativement, contraction progressive dans l'octave grave.
L'organisation des hauteurs se poursuit selon le processus décrit plus haut, utilisant pour chaque nouvelle transposition la succession des dix premières mesures. Cette séquence s'interrompt à la fin de la seconde ligne de la page 2 et la seconde (partielle) part de la troisième ligne.

Dans la deuxième grande section de *Superscriptio,* la structure de base de 59 mesures de la première partie est scindée à 19 reprises pour fournir du matériau secondaire. Tandis que le matériau principal des 40 mesures précédentes poursuit le processus ascendant-descendant de la première section, le matériau secondaire construit et détruit progressivement le spectre harmonique en registre fixe (qui sera décrit plus loin). La structure des hauteurs du matériau principal est dérivée de la série originelle par alternance de l'original et de segments renversés, en vagues de durées croissantes et décroissantes.

Ainsi :



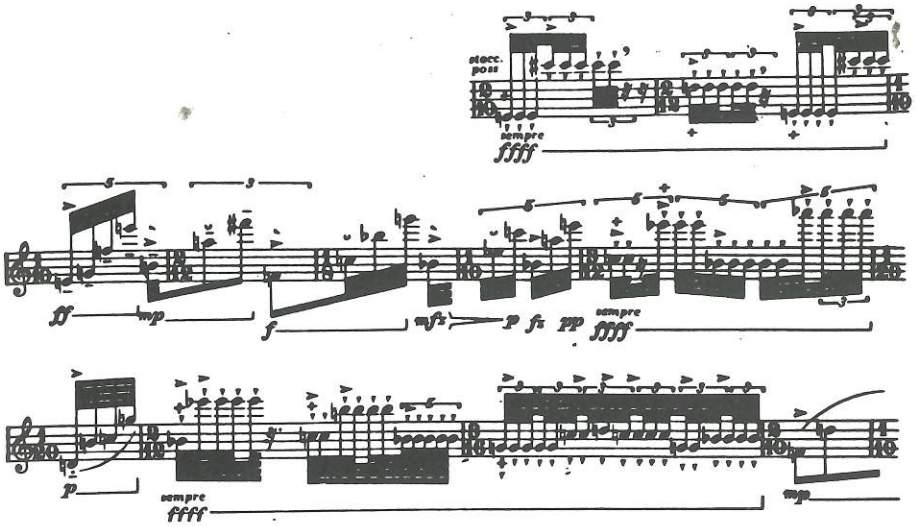
engendre :



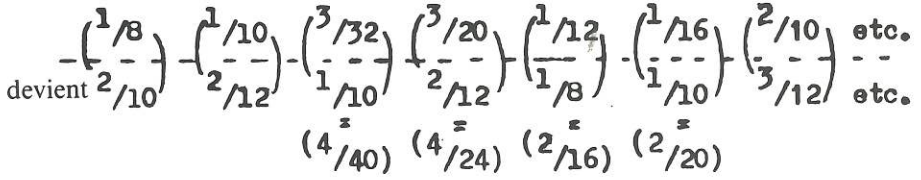
Occupant les 19 mesures insérées, le matériau secondaire de hauteurs accumule graduellement (2 sons dans la 1ère mesure, 3 dans la suivante, 4 dans la suivante, etc.) le spectre harmonique fixe évoqué plus haut.

Le processus par lequel ces hauteurs « secondaires » sont obtenues est relativement plus crypté que ceux décrits précédemment. Pour l'essentiel elles résultent de l'inter-relation de deux séries, chaque son étant modifié en fonction de l'intervalle immédiatement précédent. Cette technique d'inter-relation sera explicitée plus loin à l'aide d'un exemple de plus grande extension.

Voyons maintenant le début de la seconde section :

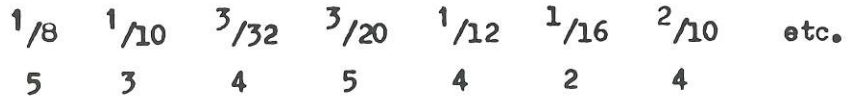


Les mesures marquées *sempre ffff* sont celles du matériau secondaire inséré. La durée de chaque mesure est dérivée de celles de la première section par ajout d'un temps, en même temps que l'unité de base de la même diminue à chaque fois d'un cran. Ainsi la succession initiale :

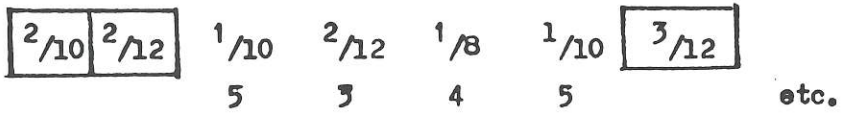


En ce qui concerne les mesures contenant le matériau principal, la quantité (périodiquement distribuée) de notes dans chaque mesure est déterminée par le nombre de notes dans les mesures de la première section : 5 – 3 – 4 – 5 – 4 – 2 – 4 – 1 – 2 etc. Comme dans la deuxième section s'insère le matériau secondaire, les nombres originels de notes sont fréquemment localisés dans des mesures de durée très différente.

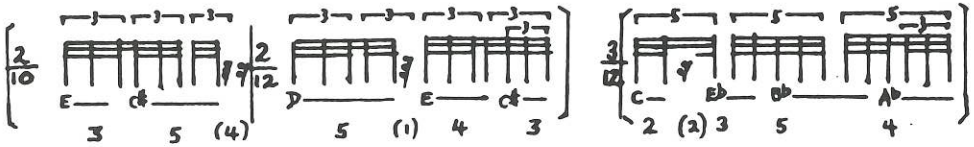
notes :



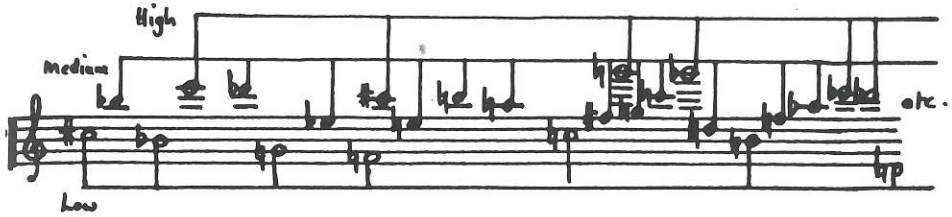
devient



La structure rythmique des mesures insérées est régulée, initialement, par la division progressive de chaque mesure en un nombre croissant d'unités périodiques : 12 12 15 16 18 etc. (souvent accélérées à la fin — un exemple de ce que Ferneyhough appelle un concept de « figure en expansion » (« enhanced figural concept »). Selon le compositeur, le nombre de répétitions de chaque note, la durée des repos, etc. ne sont pas fonction de schématisation *a priori* ; elles révèlent néanmoins clairement d'une mentalité sérielle générale :



La troisième section principale retient seulement les 19 mesures de matériau secondaire de la deuxième section comme charpente structurelle. Le matériau y est plus pointilliste et les hauteurs dérivent de trois séries combinées réparties dans les registres aigu, medium, grave.



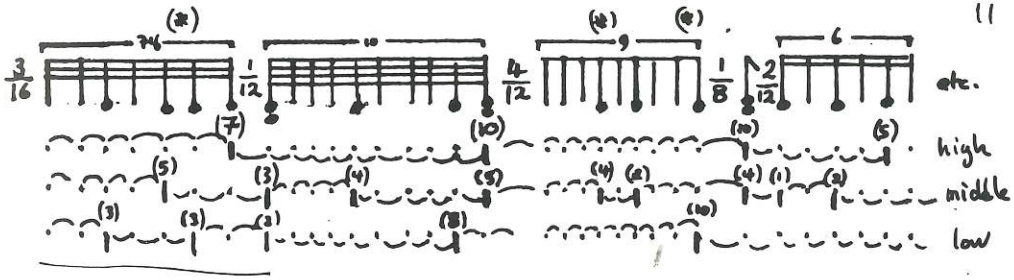
L'exacte structure rythmique de la section est obtenue par trois processus :

1. l'établissement de durées de base par mesure, selon des moyens analogues à ceux décrits au sujet de la deuxième section ;
2. une succession de divisions périodiques : 7 10 9 1 6 3 4 3 3 2 1 etc., dérivées du nombre de notes des 19 dernières mesures de la première section ;
3. trois séquences numériques supplémentaires pour les intervalles d'entrée, à l'intérieur de chaque couche de registre :

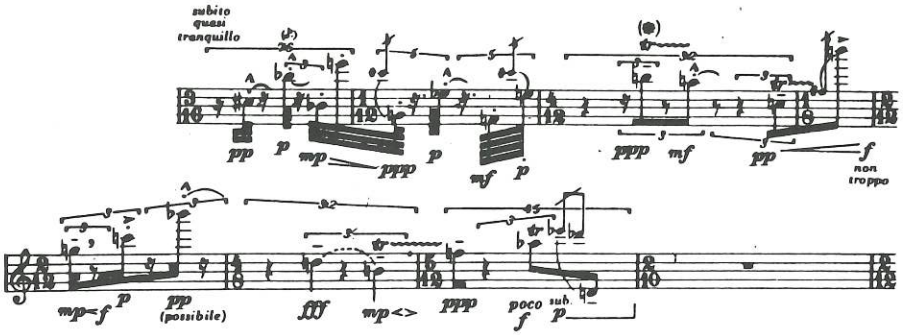
par ex.aigu 7 10 10 5 8 5 16 9
medium 5 3 4 5 4 2 4 1 etc.
grave 3 22 2 8 10 10 4 5

dérivées des densités en notes antérieures
2 3 2 ?

Le résultat schématique de ce processus est le suivant :



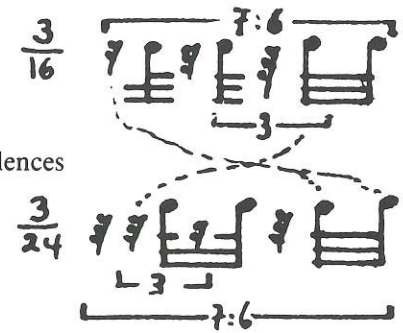
Le résultat ultime devient (le principe de la figure en expansion conduit à de légères inflexions rythmiques, aux points marqués (*)) :



N.B. Quand deux attaques interviennent simultanément dans deux registres différents (par ex., début de la mes. à 1/12), l'une doit être prise comme un ornement.

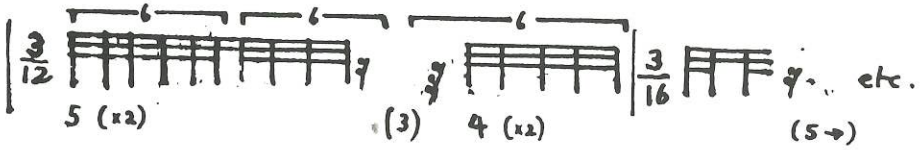
Pour ne pas allonger cette étude, les deux sections finales seront décrites plus brièvement. Dans la quatrième section, quatre principaux types de matériaux sont imbriqués : séquences legato retournant aux principes directionnels de la première section, séquences staccato dérivées du matériau secondaire de la deuxième section, notes tenues dont les durées sont la somme schématiquement dérivée des plus brèves valeurs, et (dans la mesure où nous sommes maintenant revenus à une modification de la structure originelle de 59 mesures), 19 insertions micro-tonale construites sur les négatifs rythmiques de la troisième section. L'idée de « négatif rythmique » peut être simplement illustrée par une comparaison de la 1ère mesure de la 3ème section avec l'insertion de la 4ème section qui en dérive (p. 6, 2ème mes.) :

la figure

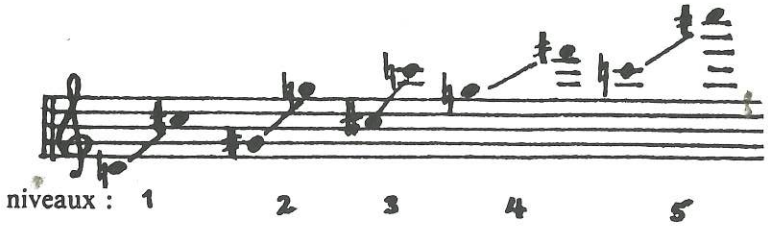


rétrogradée, sons et silences permutés, est devenue

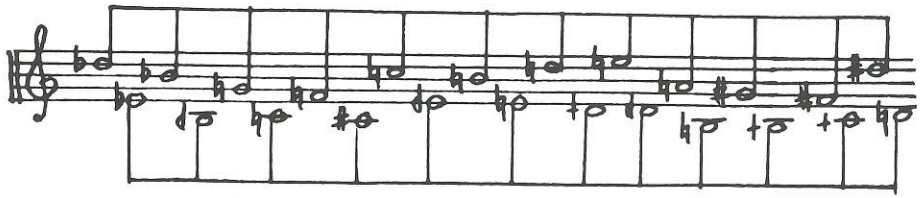
Les éléments legato du début de la section entraînent une réinterprétation rythmique de la densité 5 + 3 + 4 + 5 + 4 + 2 etc. notes par mesure du début de l'œuvre. Ici, chaque seconde valeur devient un silence et le nombres des notes est doublé. Ainsi :



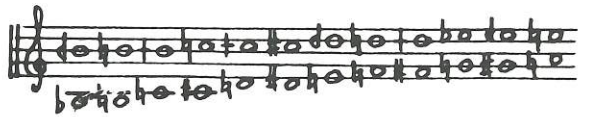
Dans la section finale, chacun des principaux systèmes de hauteurs est attaché à un registre particulier :



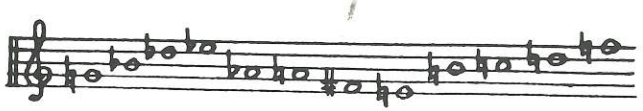
Chacune de ces cinq couches de hauteurs intègre la combinaison d'une série tempérée et d'une couche micro-tonale (le niveau ornemental, qui affecte tous les registres, n'emploie pas de micro-intervalles). Ainsi, pour la première couche, les formes combinées sont :



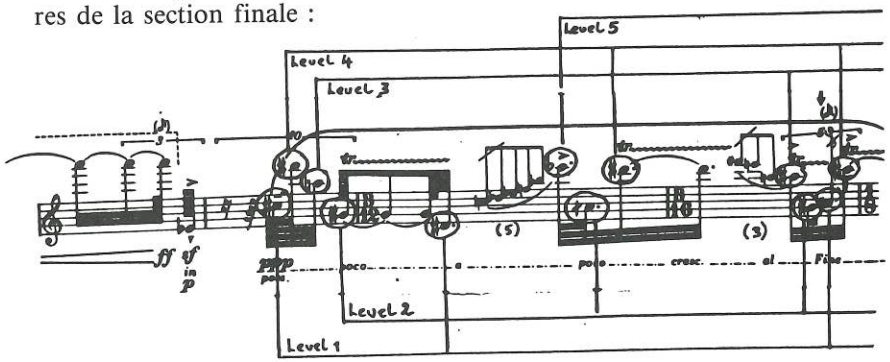
Si l'on prend la série inférieure, micro-tonale, et que l'on double les intervalles selon le code de conversion suivant :



le résultat est le renversement du rétrograde de la série initiale droite :



La situation exacte de chaque note dans cette structure finale de 19 mesures suit le même principe que dans la première section, à l'exception du fait que la plus longue succession numérique de la section (7 10 10 5 8 5 16 etc.) est maintenant devenue la plus courte (dans la couche médiane). L'effet de cette assignation des successions de durées à un registre est d'éliminer graduellement le registre médian, à l'exception du groupe ornemental en densité croissante, dont le nombre de notes est, encore une fois, dérivé de la succession 5 3 4 5 4 2 etc. L'extraordinaire complexité de ces processus interrelationnels peut s'observer dans les seules premières mesures de la section finale :



Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Guye.

UNITY CAPSULE : UNE EXPLOSION DE 15 MINUTES

Pierre-Yves ARTAUD

Grâce à *Unity Capsule* (que j'ai créée en 1976), j'ai compris ce qu'était *Densité 21,5* de Varèse et j'ai complètement reconsidéré mon interprétation de cette pièce. Pour moi, *Unity Capsule* est à *Densité 21,5* ce qu'est *Syrinx* (de Debussy) aux concerts royaux de Couperin : une pièce limite, qui sublime une vision de la flûte et qui, en un sens, ferme une porte ; après elle, on ne peut aller dans la même direction.

Syrinx est un exemple de ce type de limite : toute l'histoire de la flûte était précédemment dominée par le style galant du 17ème et 18ème siècle. *Syrinx* est le joyau le plus pur de ce style : cette pièce sublime le rôle pastoral de la flûte pour en faire quelque chose d'abstrait et, à partir de là, s'envoler.

Densité 21,5 a, par contre, ouvert une porte : celle de la flûte traitée désormais pour ses qualités sonores intrinsèques, hors de toute connotation. Dans *Densité 21,5,* apparaissent ainsi de petits moments visionnaires de ce que deviendra la flûte au 20ème siècle ; celà se donne en particulier dans la grande diversité de modes d'attaques des sons, dans la variété des couleurs : ainsi le matériau y est traité de façon systématique, selon tous les registres au point qu'à certains moments adviennent des timbres qui sont à la limite de la multiphonie. On trouve ainsi, au milieu de l'œuvre, toute une énergie qui se concentre dans des silences, dans des pizzicati à la Bartok qui symbolisent les futures percussions de clefs.

Beaucoup d'éléments de *Densité 21,5* annoncent les pièces des années 50, l'exploration de ressources instrumentales (bruits parasites...) qui avaient été précédemment délaissées par la musique occidentale qui les trouvait alors inutiles au discours musical.

Unity Capsule est une pièce polyphonique qui travaille sur la notion de modes de jeu. Toutes les possibilités en cette matière sont exploitées et arrangées en couches superposées. Le son de la flûte est exploré dans toutes ses dimensions et à une vitesse quasi électronique (de la même façon que *Densité 21,5* était déjà à la limite du jeu instrumental traditionnel). Brian Ferneyhough sort de cette galaxie déjà connue avec la volonté de se libérer d'une pesanteur instrumentale. Il utilise pour cela les moyens d'un compositeur de 1976 (soit 40 années après Varèse). Le caractère hallucinatoire du jeu résulte de la sublimation de la voie ouverte par Varèse : celle d'une écriture orientée par la seule dimension acoustique de l'instrument.

Ferneyhough m'a présenté cette pièce de façon très curieuse ; il me l'a envoyée page par page et, qui plus est, dans le désordre. Je recevais ainsi un petit paquet correspondant aux pages 2 et 3, puis quelques jours plus tard la page 7, puis les pages 4 et 9... C'était un puzzle dont les pièces m'étaient livrées de façon désordonnée. Le processus était sans doute volontaire de sa part — encore que je n'en ai jamais parlé avec lui — et visait, j'imagine, à créer une interrogation par rapport à la pièce puisque la clé ne m'en était livrée que lorsqu'il m'était possible de mettre tout cela bout à bout. J'étais ainsi contraint de travailler en état de stress permanent ; l'écriture de Ferneyhough ne m'était pas totalement étrangère car j'avais joué trois ans auparavant *Cassandra dream's song*. J'étais donc déjà familiarisé avec son univers brownien.

Il m'a fallu travailler cette nouvelle pièce en une période de temps très réduite. J'opérais comme dans un brouillard, progressant centimètre par centimètre, séparant chacun des paramètres. Pour la première fois, il me fallait travailler une partition pour flûte solo non plus seulement dans sa dimension horizontale mais également dans son épaisseur verticale.

Dans la musique classique, lorsqu'il y a une difficulté, on travaille en ralentissant l'exécution des traits ; on associe automatiquement, en jouant plus lentement, tous les autres paramètres (attaques, types de vibrato,...) en sorte que tous sont travaillés en même temps. Avec *Unity Capsule,* il me fallait travailler sur l'épaisseur du son, tel un sculpteur opérant dans un temps psychologiquement distendu. Ainsi, il y a parfois 15 notes à produire en une seule seconde ; dans ce cas, je travaillais à la vitesse d'une note par seconde pour

asseoir chaque type de son et réassocier des paramètres qui étaient entièrement dissociés.

C'est à mon sens un trait général de la musique contemporaine que de donner, dans le désordre, des paramètres qui étaient étroitement associés dans le discours classique. Par exemple une note surattaquée dans le grave pourra être aujourd'hui suivie d'un son pianissimo et vibratissimo alors que dans un discours musical classique une note jouée piano sera presque toujours associée à une attaque douce et à un vibrato léger. Il y a donc, de nos jours, un problème qui est posé au jeu instrumental et qui consiste à fabriquer des sons complètement mythiques, où les « têtes » des sons ne correspondent plus à leurs « troncs » ni à leurs « membres »... Tout l'apprentissage instrumental est ainsi brisé.

Une fois réalisé ce travail, section par section, il fallait alors se jeter dans l'œuvre comme dans une forêt vierge. Le monde de *Unity Capsule* est en effet tellement luxuriant et constamment renouvellé que je le ressens comme une forêt équatoriale, qui sollicite tous les sens et en même temps qui suggère quelque chose de très inquiétant. Il faut donc s'y jeter, il faut jouer, avancer, et là, cela s'avère tout de suite impossible. Ce qui était auparavant — quand on traitait chaque chose séparement — entièrement réalisable (car d'une écriture très contrôlée) devient, par l'accumulation graphique des indications, par la vitesse de déroulement, irréalisable. Je crois vraiment que, dans ce cas, la pièce est rigoureusement inexécutable à 100 %. Au ralenti, tout est faisable mais au tempo exact, cela devient impossible.

Je sais que c'est dangereux de dire cela car, généralement, ce que l'on déclare irréalisable s'avère, 10 ans plus tard, exécuté par tout le monde ; mais ici il y a des limites physiologiques qui sont franchies, c'est donc très différent. De même que dans 300 ans je ne pense pas qu'on puisse courir le 100 mètres en 6 secondes (aussi améliore-t-on l'appareil de chronométrage pour mieux appréhender les performances), de même on ne pourra jamais jouer 18 notes à la seconde, qui plus est avec un mode d'attaque spécifique pour chaque note. Même avec une langue de lézard, on ne peut atteindre les 14 notes staccato par seconde ; or Ferneyhough en demande parfois 18 ! Le contrôle exigé quant à l'embouchure est également utopique : comment jouer dans une échelle tempérée d'1/5 de ton quand le seul vibrato couvre 1/3 de ton ? Pour autant cette attitude, si elle n'a pas de sens direct sur le plan acoustique, a un sens sur le plan de l'attitude instrumentale puisque le 1/5 de ton écrit détermine chez l'interprète une attitude particulière même si ce micro-intervalle n'est pas perçu distinctement.

Je peux donner un autre exemple de réalisation impossible qui tient cette fois à la rapidité de sélection des sons harmoniques. Une attaque dure environ 50 milli-secondes ; si on va au-delà de la durée du transitoire d'attaque (qui tient à la nature même de l'instrument) on ne peut plus, à une certaine vitesse, contrôler l'émission de l'harmonique. Ceci est encore compliqué par le fait que l'on ne peut, en jouant, contrôler quantitativement la pression d'air exercée : on ne la contrôle que qualitativement, par la bouche. Tout ceci indique bien que l'exécution intégrale d'une telle partition est une utopie. Il est sans doute également impossible d'entendre tout ce qui est joué mais on peut, sur ce plan, améliorer la perception d'une telle pièce ; par contre, du côté de l'exécution, on ne progressera guère. Cela n'a d'ailleurs pas grande importance car ce qui compte, je crois, est que l'instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition.

Ceci ouvre à un autre problème : quoi que l'on fasse, à partir d'un certain nombre d'exécutions, une routine s'établit. C'est comme pour les acteurs de théâtre qui sont habitués à jouer une pièce en grande série. Déjà, les musiciens ne peuvent jouer 50 fois par an une même œuvre du répertoire ; ce qui vaut pour une pièce de Mozart, basée sur l'élégance et la décontraction vaut a fortiori pour une partition qui lutte contre l'instrument, qui recherche l'inquiétude et la lutte perpétuelles ; on peut donc concevoir aisément qu'il n'est pas possible de jouer sincèrement *Unity Capsule* 50 fois par an. Je me suis d'ailleurs arrêté de la jouer pendant un an quand je me suis rendu compte que je commençais de jouer toujours la même chose.

Encore aujourd'hui, il y a des périodes où j'arrête complètement de jouer cette pièce. Ces périodes d'arrêt permettent d'assimiler mais également d'oublier certaines choses. D'une période à l'autre, ce qui a été ainsi assimilé peut être joué de manière plus exacte mais, paradoxalement, certaines choses qui étaient faisables deviennent a contratio plus difficiles. Cela résulte d'une espèce de distanciation par rapport à l'objet que je m'explique ainsi : si je travaille pendant un an la pièce avec un intérêt particulier pour l'aspect rythmique par exemple, quand je reprendrai plus tard la pièce, ce problème sera résolu ; mais en me fixant sur cet aspect, j'aurai oublié d'autres composantes (comme dans un phénomène d'accommodation visuelle).

En effet, on ne peut avoir en même temps, pour cette pièce, une vision du niveau microscopique et une perception de l'ensemble (c'est une pièce qui dure de 13 à 15 minutes). Cela était possible dans une pièce classique car les paramètres y étaient, dans le délai, associés si bien qu'ils se reliaient automatiquement dans l'exécution d'une phrase musicale ; pour l'interprète, il n'y a donc pas besoin là d'une concentration spéciale sur les composantes, il suffit de se concentrer sur le phrasé. Dans *Unity Capsule,* ceci devient impossible : il faut absolument choisir un axe de focalisation de sorte qu'un an plus tard, quand on revient à la pièce, on a d'autres envies, d'autres préoccupations et l'axe de focalisation change de lui-même. Il y a là le principe d'un équilibre instable qui ne peut jamais être résolu.

Quand je joue cette pièce, je me jette à l'eau, je plonge. C'est comme lorsqu'arrive une tempête sur un bateau : on voit bien qu'elle arrive mais on ne sait exactement comment elle va être. Il faut alors réagir à ce qui se passe et cela se fait de façon totalement inconsciente car tout va désormais trop vite et les choses imprévues ne cessent d'affluer. C'est seulement après, en se réécoutant, qu'on se dit : « Tiens, j'ai fait çà ! » Quand on joue cette pièce, ce qui ressort c'est tout l'apprentissage enfoui et l'on s'oriente au jugé. C'est comme sur une autoroute où vous êtes lancé à grande vitesse ; lorsqu'il y a un échangeur, vous retenez les seules informations qui vous intéressent, tout se décante automatiquement.

On ne traverse pas cette pièce impunément. Quand on la joue, il se passe quelque chose en vous qui vous transforme. C'est une des rares pièces du répertoire de la flûte où il est impossible de s'écouter jouer. Je n'y vois d'équivalent que *Densité 21,5,* les « Incantations » de Jolivet ou les sonates en si mineur et mi mineur de Bach. J'y ajouterai *Maya* de Taïra (pour flûte basse solo) et *Cassandra dream's song.* Cette autre pièce de Ferneyhough, qui est également une très grande œuvre, est tout autre chose : c'est comme une Vierge de Cranach par rapport à la *Ronde de nuit* de Rembrandt, c'est un petit joyau comparé à une énorme émeraude. Chaque fois qu'on joue une de ces pièces, on traverse quelque chose de différent ; ce sont toutes d'ailleurs des pièces hypersensuelles.

Quand on fait 80 à 100 concerts par an, on n'en retient peut-être que deux : on n'a l'impression de n'avoir vraiment joué que deux fois par an ! Mais si je joue *Unity Capsule* 10 fois par an, je me souviendrai des 10 fois car ce sont des expériences qui frappent très profondément, qui sollicitent non seulement l'intellect ou le corps ou l'émotion mais l'intégralité de la personnalité. A chaque fois, c'est une expérience nouvelle. En comparaison, il y a des tas de choses que l'on traverse de façon transparente ; c'est comme ces rares femmes auxquelles, 50 ans après, on pense encore. On a besoin de ce genre de sève dans une vie de musicien.

Ferneyhough a un intérêt très personnel pour tous les problèmes de rapidité de perception. Il est lui-même comme çà :

il entend et pense très rapidement, son temps physiologique est très vif. Il est intéressé par les univers non établis, toujours mouvants. Il aime créer une relation entre la partition (donc le compositeur), l'interprète et le public qui soit d'une tension extrême et par là qui engendre de la musique. Il veut tenir son interprète en état de stress permanent et communiquer cela au public. La rencontre de ces différentes tensions crée la relation musicale.

Dans mon disque[1], je confronte deux situations : un enregistrement en concert public et un autre en studio. A mon sens, l'enregistrement en studio est moins intéressant car on a tendance à se focaliser sur les détails ; on fait alors un travail au microscope, en réalisant 50 prises pour une seule attaque en sorte que l'œuvre se construit par fragments. Ce qui est assez curieux dans la comparaison de ces différentes versions c'est que pour moi, à l'audition, elles ont à peu près la même durée alors que les minutages effectifs (respectivement 13'20'' et 15'20'') sont sensiblement différents.

Je crois que cette pièce est unique et qu'il n'est pas possible d'en faire un système. Je ne crois donc pas qu'on puisse beaucoup prolonger cette logique (bien que je sache que toute une période de la production de Ferneyhough s'en est nourrie). Cette pièce est un cas unique dans le répertoire, une expérience nouvelle pour l'instrumentiste qui l'amène à reconsidérer son émotion, à la concentrer et à repousser ses propres limites.

Somme toute, il est relativement facile pour un interprète de vivre cette expérience car il peut choisir le moment où il s'y livre et joue la pièce. Même dans un concert où je joue *Unity Capsule,* je joue également autre chose ce qui fait que je retrouve, à l'intérieur de ce concert comme plus généralement à l'intérieur de ma vie, un principe d'alternance entre tension et détente. Cependant je reste très attiré par les choses extrêmes, non raisonnables. C'est pour cela que j'aime bien *Unity Capsule* : j'adore cette explosion qui dure 15 minutes.

Comme je le disais au début, cette expérience a changé mon interprétation de *Densité 21,5.* J'ai réalisé qu'elle était, elle aussi, une pièce de la même famille, une pièce limite, une pièce qui prend en compte l'instrument pour se battre contre lui. De même que *Unity Capsule* est une explosion sonore, un orchestre pour flûte seule, de même *Densité 21,5* est le cri dans le désert d'une flûte qui veut sortir de ses limites, d'un instrument malingre et maladif (aux yeux de Varèse) qui crie son désespoir d'être enfermé entre le do grave (joué fff !) et le contre-ré. L'état de tension exigé par *Unity*

(1) Cf. « Brian Ferneyhough rencontre Pierre-Yves Artaud ». STIL 3108 S 83 (1984).

Capsule m'a fait comprendre que c'était comme cela que je pouvais jouer *Densité 21,5* : en remettant en question le son de l'instrument, en recherchant la même puissance et la même énergie.

Propos recueillis par François Nicolas.

LES CARCERI D'INVENZIONE

dialectique de l'automatique et de l'informe

Brian FERNEYHOUGH

Carceri d'Invenzione II

Dans la musique contemporaine, la perception s'organise autour d'une distinction privilégiée : celle qui oppose des événements proches (faits d'objets atomiques, de sons individuels) à des événements plus lointains (fondés sur des structures et orientés plus directement vers la forme). Pour exposer cette différence, je partirai de ma dernière pièce pour flûte seule, extraite du cycle des *Carceri d'Invenzione* (ce titre fait référence à l'œuvre de Piranese).

Ce cycle se présente ainsi :
1. Pièce pour Piccolo solo ; 2. Carceri d'Invenzione I pour 16 instruments ; 3. Pièce pour violon solo ; 4. Carceri d'Invenzione II pour flûte et 4 cordes ; 5. Etudes transcendantales ; 6. Carceri d'Invenzione III pour 18 instruments dont 15 à vent ; 7. Pièce pour flûte basse et bande magnétique.

L'architecture générale autorise différents rapprochements :
- les trois *Carceri d'Invenzione* (n° 2, 4, 6)
- les trois pièces pour flûte (n° 1, 4, 7) qui décrivent trois types de confrontations possibles entre flûte et environnement (ainsi, dans la pièce 7 la flûte se confronte à un réenrégistrement d'elle-même).
- la pièce n° 1 est totalement automatisée alors que la 3ème pièce du cycle est la plus informelle, la plus impro-

visée (ou tout au moins elle le sera car elle reste à écrire). Les autres pièces sont une confrontation de ces deux extrêmes.

Carceri d'Invenzione II pour flûte seule forme une œuvre en soi qui peut cependant être exécutée en association avec un ensemble orchestral. C'est le même principe que dans la *Fantaisie* pour violon et piano de Schoenberg : le compositeur a d'abord écrit une partie pour violon qui existe en soi puis il y a ajouté une partie pour piano dans la perspective d'une version à deux instruments.

Dans cette pièce pour flûte, le déroulement des événements se fait de façon monodique ; j'ai eu l'envie d'écrire une série de compositions qui investiguerait l'espace entre ce que j'appellerai *la composition automatique* et *la musique informelle*. Dans la musique à caractère *automatique*, il s'agit d'un processus dont il ne reste ensuite que l'évidence passée ; ce type de musique existe quand sont en jeu des systèmes tels que les sons apparaissent comme la représentation ou la mise en évidence de ces systèmes, donc de processus morts. A l'opposé, la musique *informelle* existe comme prise de position par rapport à un matériau existant, présenté (sous forme d'accords, de rythmes...).

Les *Carceri d'Invenzione* sont une exploration des parcours entre ces deux extrêmes avec en particulier l'exploration d'un extrême spécifique : la musique très automatisée. Quelles sont les conséquences de ce cas de figure pour l'oreille et pour l'intelligence musicale ? Si l'on écoute cette pièce sans recourir à la partition pour tenter de faire d'oreille la distinction précédente, au début de la pièce, que constate-t-on comme type de présence du matériau ? Il y a une tendance que j'appellerai active, frénétique même, tendance qui se réduit vers la fin. Comment, dès la première mesure, se modifie la directionnalité de l'oreille ? Elle évolue selon différents plans correspondants à différents registres très écartés dans lesquels des gestes sont disposés ; on ne peut reconstruire une figure normale à partir de cet éclatement. Cette distance entre deux registres extrêmes crée un espace vide, un espace référentiel dans lequel les événements de la pièce pourront se distribuer. Il est rare que la musique contemporaine définisse et mesure ainsi son espace d'extension. Comment peut-on aujourd'hui selon tel ou tel style établir de tels types d'espaces référentiels ? J'ai déjà cherché dans ce sens dans d'autres pièces ; ici il y a deux réponses : l'une dans l'œuvre pour flûte seule, l'autre dans l'œuvre pour flûte et orchestre.

Dans la première, l'opposition entre sons proches ou lointains joue dès le début. J'utilise cette comparaison avec l'espace car ce mode de perception de la musique — mode

par analogie — existe toujours. Ainsi dans la musique de Schoenberg, le geste a une correspondance symbolique avec l'action du corps ; dans son *2ème Quatuor* ou dans sa *1ère Symphonie de chambre*, il y a une correspondance étroite entre les gestes et la structure de l'argumentation qui utilise les termes classiques du contrepoint...

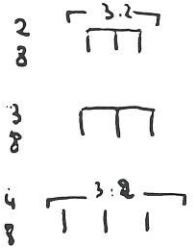
Dans ce cas-ci il y a une autre dialectique qui met en jeu des sons (comme individualités) et l'espace référentiel.

Il faut bien voir qu'un dictionnaire de gestes ne peut être que relatif, tout particulièrement en raison du fait que la musique existe dans le temps et donc que la valeur symbolique de tel ou tel geste ne peut être fixe mais dépend du cadre de la pièce. Il faut donc établir d'abord le cadre dans lequel interviendront les événements pour établir ensuite, dans le temps réel et expérimenté, la valeur spécifique qu'aura telle manifestation.

Comment élaborer alors des rapports entre événements ? Aux Etats-Unis, il y a chez les compositeurs beaucoup de mélanges de styles et d'expériences. Or le style se laisse comprendre non seulement dans la synchronie mais aussi diachroniquement. Dans mon cas présent j'ai d'abord établi des types d'événements qui soient très différents tout en étant très difficiles à identifier. Puis j'ai élaboré un parcours dans le temps afin d'établir le développement de la signification de ces événements. En effet il faut éviter les tendances à écrire une pièce selon la seule perspective du compositeur, je veux dire par là qu'il faut aussi se mettre dans la peau de l'auditeur car lui ne sait pas ce qui l'attend et où va aller la musique. Chaque audition contient une espèce de spéculation continuelle qui combine des sensations et des réflexions, qui tente de saisir les intentions du compositeur. Aussi l'oreille du compositeur quand il écoute son œuvre diffère de celle d'un auditeur et il faut chercher à unifier les deux.

Pour établir une sensation telle que la pièce autodéfinisse sa propre langue dans un style unique, je joue d'une part d'éléments fixes et invariants, d'autre part d'une forme qui se déroule vers un but spécifique. Normalement je compose une musique qui veut donner la sensation d'une énergie et d'une ligne de force. Dans cette pièce c'est différent : j'ai commencé avec l'idée d'une chaine d'événements clos. J'ai ainsi choisi 48 éléments, chacun occupant seulement une mesure. Le nombre 48 me vient du matériau d'un autre pièce pour voix. Ce qui m'intéressait était moins l'identité du matériau que la sensation de son approfondissement, de sa mise en perspective. J'ai donc défini les mesures mais aussi leur densité en événements ; ainsi, pour un même élément définissable

(déterminant une densité donnée : 3 par mesure dans l'exemple suivant), il y a possibilité d'échange entre durée de la mesure et durée de l'élément selon par exemple le schéma suivant :



Comment donc établir cette sensation de mise en perspective du matériau ? Dans le cas d'une analyse synchronique, on définit un phénomène selon la simultanéité alors que dans une analyse diachronique on présuppose que les événements se déroulent dans le temps. Ici il faut donc identifier les événements d'un point de vue synchronique et établir sous un angle diachronique les sensations d'espace entre ces événements. Dans une composition, ce n'est pas la même chose qu'un événement apparaisse en début de pièce ou à la fin car, dans ce dernier cas, il apparait comme le commentaire d'une perspective qui n'existe plus au moment où il intervient.

J'ai établi un déroulement des événements qui me permette de créer peu à peu les différentes sensations d'espaces qui se développent ; au début c'est la sensation d'espaces de registres qui prime et d'ailleurs toute la pièce peut être vue, en un certain sens, comme un jeu de registres. Ainsi il y a une grande tendance au resserrement des registres qui conduit vers la moitié de la pièce (mesure 74) à se limiter à un registre minimal d'une tierce mineure (fa dièse-la).

J'utilise le principe des répétitions comme mesure du processus. En effet les répétitions servent à établir pour l'oreille un principe de distance en sorte que lorsqu'on réentend quelque chose on a la sensation bizarre du « déjà vu ». Ainsi le matériau mesure 1 se retrouve mesure 11 mais dans une mesure d'une autre durée. Il existe dans cette pièce d'autres répétitions littérales combinées à des tensions ou compressions temporelles, ainsi la mesure 14 reprend sur 4 battues le matériau exposé mesure 2 sur 3 battues. Ces répétitions littérales sont étranges dans ce style « d'avant-garde », ce qui fait qu'on a tendance à les mettre mentalement de côté comme on le ferait d'un élément perturbant. Mais l'expérience de la Forme en musique est une chose dialectique qui s'établit à travers certaines périodes de temps et cette sensation de Forme périodique m'intéressait dans cette pièce.

Il existe des paramètres pour quantifier les différents pôles d'information de cette pièce ; par exemple la distance qui sépare les apparitions d'une même chose et mesure la périodicité des modifications. Ceci permet de jouer avec les oreilles de l'auditeur dans le but d'établir différents espaces. Ainsi j'ai utilisé le principe de l'espace des registrations pour établir la sensation du déroulement temporel.

Selon que les périodicités sont plus ou moins régulières, les sensations sont plus ou moins orientées. On peut aller du plus simple au plus complexe dans les différents exemples suivants :

a) 1 2 3 1 2 3 1 2 3
b) 1 2 1 2 3 2 3
c) 1 1 2 2 2 3 3 3 3 3 soit ici deux quantités en progression simultanée (2 × 1 3 × 2 5 × 3 8 × 4...)

Dans ce dernier cas, on sent bien la répétition de plus en plus nombreuse mais on n'a pas la possibilité de quantifier d'oreille la répétition.

On peut encore compliquer le schéma en insérant dans la chaîne précédente des événements déjà écoutés

ex : 1 1 2 2 2 3 3 1 3 3 3 2 4 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

(8) (5) (3) (2) (1)

On peut procéder autrement : non plus par répétitions mais par références c'est-à-dire qu'un élément va se référer à un élément antérieurement apparu au lieu de simplement le répéter. On peut alors jouer sur la distance plus ou moins immédiate entre l'élément et sa référence, sur la nature plus ou moins générale de la référence, sur la particularité du matériau qui fonde la référence...

C'est avec ce type de procédés que j'ai construit cette pièce pour flûte, en utilisant simultanément différents modèles de référence, par exemple l'un pour les hauteurs, l'autre pour le jeu instrumental... Je modifie aussi le degré de transformation de chaque référenciation en variant l'importance des variations qui sont à chaque fois opérées. J'ai aussi établi un diagramme de la pièce où je spécifie les durées des mesures, l'élément qui va caractériser la mesure, les quantités de répétition.

Ainsi la mesure 1 sert de référence à la mesure 11, la 2 à la 14, la 3 à la 23. Comme vous le voyez, l'ordre reste le même mais cela se complique lorsque j'introduis d'autres cycles et crée ainsi des interrelations entre trois niveaux de cycles simultanés. Par exemple, la mesure 75 se réfère à la mesure 14 et la 76 à la 15...

Je procède encore à d'autres transformations : je prends des rythmes et je fais des interrelations avec des rythmes déjà exis-

tants, ainsi entre les mesures 96 (répétition des « sol » avec micro-tons) et 166. Je joue aussi de l'élimination d'une impulsion en début ou en fin d'une cellule en introduisant à sa place des éléments de micro-tonalité. On sent ainsi peu à peu une amplification des processus qui ouvrent la pièce avec d'un côté un processus régulier (cf. celui sur les registres) et de l'autre un processus plus compliqué, plus loin de son point de repère. Tel est le but de la pièce.

J'ai dit que cette pièce est un voyage le long de la ligne qui relie l'Automatique à l'Informel. Un même objet peut être vu sous l'un de ces deux angles. Ainsi ce triolet ; pris comme élément *informel*, je présupposerai qu'il existe déjà comme tel, que je l'ai inventé tel quel c'est-à-dire qu'il ne résulte d'aucune déduction mais qu'il vient là au contraire pour servir à des déductions, pour engendrer des conséquences. A l'inverse prendre ce triolet pour élément *automatique* c'est le laisser se construire comme évidence d'un processus mort. Par exemple, prenons la succession de couples de quantités suivantes : 1-3/2 - 4/3-1 ; ces quantités se laissent manifester selon différentes modalités ; on peut ainsi imaginer que le 1er chiffre fixe la durée de la mesure et le second le nombre d'événements intérieurs. On aura alors, pour manifestation automatique de ces proportions numériques, le rythme suivant :

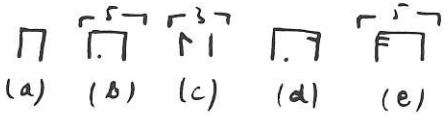
Ainsi le triolet ci-dessus résulte comme mise en évidence de la relation 1-3.

Il est difficile de voyager le long de cette ligne entre Automatique et Informel. La musique contemporaine, souvent, se contente de se placer en un point de cette ligne sans se préoccuper de la transformation le long de cette ligne.

Donnons un exemple de tels jeux plus complexes :
Partons de mesures qui se répètent automatiquement

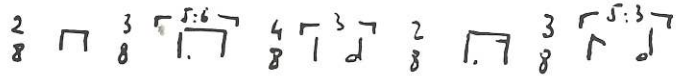
$$\frac{2}{8}\ \frac{3}{8}\ \frac{4}{8}$$

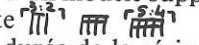
et d'un groupe de cellules donné à priori

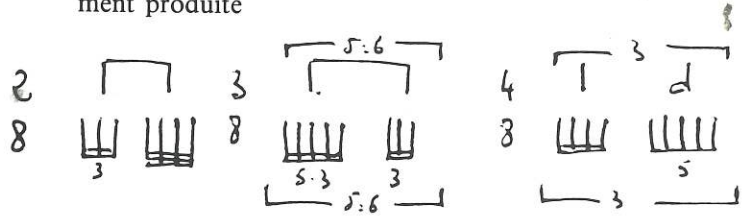


Ce groupe mélange deux processus car dans b et d la 1ère valeur est la plus lente alors que c'est l'inverse dans

c et e. Si j'associe sans correspondances ce groupe informel à la série automatique de mesures j'obtiens ceci :



J'ai donc à la fois de l'informel et de l'automatique ; je peux complexifier cela par utilisation d'un modèle supplémentaire fondé sur la succession suivante 
qui va venir subdiviser chaque durée de la série précédemment produite



On obtient ainsi des cycles différents étagés selon différents niveaux de perspective. Bien sûr, cela dépend du degré de spécificité donné aux éléments pour y différencier l'automatique de l'informel. Il est important, pour la composition, d'établir différents niveaux de signification et de perspective pour chaque son.

On peut procéder de deux façons différentes : on laisse se créer une Forme à travers le travail d'un automatisme quelconque ou bien on trouve un automatisme pour réaliser une certaine conception formelle. Dans mon cas, je commence toujours par une composition de la Forme, de la globalité, de la pièce entière. Dans le cas présent, l'idée de base a été la superposition graduelle de cycles de mesures différentes. Il y a 9 cycles de 9 mesures qui s'enchaînent par tuilage avec une mesure de superposition supplémentaire à chaque cycle, en sorte que les deux derniers cycles sont entièrement superposés, ce qui implique la fin du processus. A cette idée de départ se combine une seconde idée qui est la transformation du nombre de battues par mesure selon une logique simple de permutation.

Donatoni procède à l'inverse : il commence par un automatisme au niveau de l'atome sans avoir de conception spécifique de la Forme globale. Dans ce type de position atomiste, il n'y a aucune implication quant à la Forme globale ; le compositeur crée certes la Forme mais il n'existe aucune nécessité entre l'atome et la Forme.

Dans l'organisation à différents niveaux, le compositeur a de nombreuses possibilités pour sauter d'un niveau à l'autre et créer des interruptions : il est ainsi très facile de simuler des événements ; par exemple par intervention d'un élément hétérogène qui crée des pertubations d'où découlent de nouvelles relations.

Déjà Mozart, Monteverdi utilisaient des niveaux multiples mais bien sûr il y avait alors une langue unificatrice qui existait au préalable pour les compositeurs, ce qui fait qu'ils n'avaient pas besoin de calculs mathématiques. Aujourd'hui, il n'existe plus ce type de communauté linguistique, de langue unificatrice. Il faut donc repenser les priorités structurales. Ce que je présente ne sont pas des recettes de médecin, je n'ai pas non plus de manies. Je propose une approche des relations de la globalité avec les détails.

Etudes Transcendantales

Les *Etudes Transcendantales*, 5ème pièce du cycle, sont écrites pour voix, flûte, hautbois, violoncelle et clavecin. Dans cette pièce j'ai tenté d'écrire 9 champs où chaque fois il y ait une confrontation différente entre la perception des détails et la perception de la forme globale. Cet ensemble s'organise en 3 cycles de 3 pièces.

Voici l'effectif des 9 pièces (exceptée la voix, toujours présente).

	1. Hautbois
1er cycle	2. Hautbois + violoncelle
	3. Violoncelle + clavecin
	4. Flûte
2e cycle	5. Effectif complet (flûte alto, cor anglais)
	6. Flûte alto + violoncelle
	7. Piccolo + hautbois + clavecin
3e cycle	8. Clavecin
	9. Effectif complet (Piccolo puis flûte ; la voix est en effets particuliers).

Le premier cycle enchaîne hautbois et violoncelle, le second est celui de la flûte, le troisième est synthétique.

Dans chaque cycle la première pièce est automatique, la deuxième est plus informelle et la troisième représente une confrontation dialectique ou une synthèse entre les deux. A plus grande échelle les trois triades (ou cycles) forment ensemble une relation semblable puisque le premier est plutôt automatique (du moins par rapport aux deux autres), le deuxième se rapproche de l'informel alors que le troisième est plus multiple. Au total la 9ème pièce représente une double synthèse ;

c'est pour cela qu'elle est plus vaste car elle concentre toutes les tendances de l'œuvre.

J'ai senti la nécessité dans cette œuvre de mettre en question le rôle de la voix pour ne pas m'enfermer dans le dispositif : voix + accompagnement. Ainsi dans la pièce 8 il y a deux textes simultanés, mélangés, chacun ayant son propre type de structure : l'un frénétique, l'autre à peine audible. Dans la pièce 9 la mise en question de la voix est la plus radicale ; la voix n'y chante pas le texte car j'ai séparé les voyelles des consonnes ; la voix commence par les consonnes qui caractérisent le texte puis utilise des voyelles dans une récitation de type poétique, sans notation musicale particulière de hauteurs ou de durées. Ainsi le texte n'est pas coordonné avec la musique, ce qui conduit parfois celle-ci à détruire cette lecture. Je crois avoir trouvé ainsi une solution pour obtenir une œuvre ouverte intéressante ; j'avais en effet envie de laisser ouverte la fin ; je ne souhaitais pas écrire un chef d'œuvre trop clos et trop parfait.

Examinons les pièces une par une. La *première pièce* est totalement automatique car fondée sur un même matériau de base filtré selon différentes techniques mathématiques. Quant à la voix elle est, au XXe siècle, utilisée soit comme instrument (cf. le *Marteau sans maître*) soit comme élément humain central traité avec accompagnement, amplification et commentaires (cf. le *Pierrot lunaire*). Ces deux modalités ne me plaisent pas. Je cherche une troisième possibilité où la voix surgisse d'un magma de base. Ainsi dans cette première pièce la voix, intentionnellement, n'intervient qu'à certains endroits. Au départ je n'ai pas traité le texte, ayant commencé avec les structures musicales sans y ajouter les paroles. Puis j'ai inséré les textes après la composition. D'où un problème très difficile de coordination. L'élément humain présent dans la voix m'intéresse ; j'ai pour cela beaucoup étudié l'*Orfeo* de Monteverdi. Ici j'ai cherché à trouver un autre type de comportement expressif pour la voix qui soit en relation étroite avec une typologie structurelle. En effet la voix ne prend sa justification expressive qu'en confrontation avec la structure et non pas dans la seule diction. Les rapports que je crée dans cette pièce entre voix et musique sont semblables à ceux qu'entretiennent les ballets de Merce Cunningham avec la musique de John Cage puisque, dans ce cas, les danseurs ignorent jusqu'au jour de la création la musique sur laquelle ils vont danser.

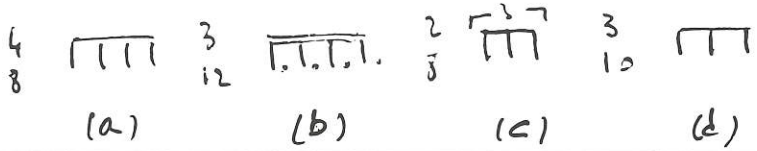
La *deuxième pièce* présente à la fois des structures automatiques et une rhétorique d'éléments informels. Le même matériau est utilisé pour le hautbois et la voix alors qu'un autre matériau, plus hétérogène, sert au violoncelle. Les points de

commencement des interventions sont définis de façon informelle ; des blocs d'action commune aux trois parties s'intercalent entre deux types de développement : l'un qui concerne la voix se fait selon une direction où l'articulation est de plus en plus brève, l'autre où le hautbois traite en décoration et commentaire les lignes *legato* initiales. De plus il y a, quant aux blocs, une continuation de leur déploiement à l'intérieur des développements précédents, ou à l'inverse une anticipation du bloc qui va suivre. A chaque fois on a plus d'hésitation, dans ce processus, ce qui fait que l'opposition entre horizontal et vertical, au début très claire, devient graduellement plus confuse.

La *troisième pièce* est beaucoup plus compliquée. On y trouve encore deux types d'action : l'un, automatique, au clavecin, l'autre, informel, au violoncelle dont les rythmes sont libres. Ensuite l'ensemble commence avec une hauteur commune et conduit à une interversion où l'élément automatique est confié au violoncelle quand le clavecin varie des éléments plus libres. Pendant ce temps la voix a un système totalement différent mais organisé selon la même périodicité que les deux autres. Cette pièce représente une sorte de feu d'artifice.

La *quatrième pièce* joue de deux trajectoires : celle de la voix, celle de la flûte qui commence par des éléments descendants puis passe à une ligne ascendante irrégulière pour ensuite se mettre à descendre. La caractéristique de cette pièce est dans le travail : régulier ⟷ irrégulier.

La *cinquième pièce* est beaucoup plus difficile. Elle se situe dans un registre pianissimo pour tous les instruments et constitue une recherche pour rendre irrégulières et amorphes les structures métriques régulières. La forme se compose de deux niveaux superposés d'éléments métriques réguliers que j'ai tentés de réunir dans un même cadre. Mon but était de rendre invisible cette régularité. A la première mesure la voix est en 7:5 dans une mesure à 5/8 alors que les autres instruments sont en 4:5. Il y a ainsi au début deux niveaux indépendants d'activité. Puis j'ai choisi une distribution différente. D'où un mirage de régularité associé à un changement constant de tous les éléments. J'ai créé ainsi un système sur trois niveaux que je nomme les trois constantes : unité du mètre, nombre d'unités du mètre, densité. Voyons cela dans un exemple : soit la structure suivante :



a et c ont la même unité de mètre (même dénominateur : x/8), b et d ont le même nombre d'unités (même numérateur : 3), a et b, c et d ont respectivement les mêmes densités : 4 puis 3.

A un premier niveau, le groupement par 4 mesures reste constant alors que j'alterne structures constantes et variables. A un deuxième niveau, où les mesures se groupent par 7 (d'où une non-correspondance avec le premier niveau et des zones d'ambiguité) j'alterne densités constantes et variables. Le troisième niveau, fait d'une succession de 7 puis 6 puis 5... mesures, voit alterner valeurs constantes et variables.
De tout cela résulte une durée, pour toute la pièce, de 28 mesures car
$7 \times 4 = 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1.$

Pour *la sixième pièce* j'ai composé en premier le matériau pour la voix : en effet cette pièce est celle qui se concentre le plus sur les qualités organisatrices de la voix. Pour chaque section j'ai défini des hauteurs principales (par ex. le mi au début) puis j'ai établi des structures flexibles pour les hauteurs secondaires et des registres fixes pour les structures tertiaires. Le matériau des instruments est très libre et très spécifique alors que les points d'entrée pour chaque instrument résultent de décisions automatiques. La pièce est très claire, très rhétorique et argumentative.

La *septième pièce* résulte d'une nécessité de diversification alors que les 5e et 6e pièces étaient reliées par des harmoniques au violoncelle. Le texte de cette pièce mentionne les bruits percussifs du maillet d'un sculpteur, le vent qui fait bruire les feuilles des arbres. Aussi à côté d'une structure stricte j'utilise parfois des couleurs illustratives. J'ai choisi comme point de départ la série de *Moïse et Aaron* (qui est exposée dans un registre très aigu par le violon à la fin du second acte quand Moïse déclare que les mots lui manquent). C'est une fin d'opéra très frappante, marquée par une opposition totale entre une mélodie qui ne peut plus convaincre et une parole qui ne peut plus chanter. Je n'utilise pas la série comme une citation littérale mais je prends son ordre pour ordonner mon propre matériau de hauteurs. J'obtiens ainsi une série défective ordonnée selon l'ordre de Schoenberg. Avec cela, si je transpose d'un demi-ton la série de Schoenberg, j'obtiens les mêmes notes (de mon « filtre ») mais dans un ordre différent ; j'arrive ainsi à des transformations très compliquées où la série de Schoenberg n'intervient pas comme citation mais comme son ombre. Dans cette pièce, la voix a une partie très diatonique avec toujours les mêmes hauteurs. Sa périodicité est différente de celle des instruments pour qui le matériau est très informel et transformé selon des techniques classiques.

Pour la *huitième pièce* j'utilise deux textes de façon entremêlée, chacun étant associé à un type d'expressivité, l'une minimale, pianissimo, l'autre très expressive, brutale et rapide. La voix change de texture selon un mode qui ne tient pas compte du sens du texte, lequel fonctionne comme pur matériau phonétique. Il n'existe ici aucune correspondance entre le clavecin et la voix. Chacun a la même proportion de sons et de silences mais l'ordre de présentation en est différent. J'ai établi pour cette pièce 8 ou 9 petites sections. Cette pièce fut composée en trois jours, juste avant l'exécution qui bien sûr s'en ressentit.

La *neuvième pièce* est un type de fantaisie instrumentale écrite comme une sorte de canon à l'unisson entre violoncelle, hautbois et piccolo. Après quelques mesures, il y a une interruption car j'ai graduellement superposé un autre mode d'écriture, un système plus automatique alors que le cours initial se fait sur des rythmes assez informels se répétant toutes les 9 mesures (d'où une espèce de processus thématique). Quand rentre enfin la voix, la sensation initiale d'ordre apollinien est ainsi détruite. La fin se fait par mise en abyme du cycle entier. En effet chacune des 9 mesures de la Coda représente le négatif de l'instrumentation d'une des pièces. On arrive dans cette pièce à une dissociation, à une schizophrénie totale. En effet les rythmes musicaux préexistent au texte si bien qu'il faut trouver un mode de coexistence avec celui-ci, avec sa spécificité et sa signification. L'expressivité nait de ce choc, de cette confrontation et de ces contraintes.

Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive en sorte qu'il soit pris dans un dilemme : soit il suit au niveau d'exigence requis soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen car je veux forcer l'auditeur à une participation soit par choix positif, soit par refus total.

Propos recueillis par François NICOLAS (CNSMP. Mai 1986)

LE TEMPS DE LA FIGURE

Brian FERNEYHOUGH

Dans son poème *Self-portrait in a convex mirror* John Ashbery dit des rêves :

> « Ils paraissaient étranges simplement parce que nous ne pouvions les voir
> Et nous nous en rendions compte seulement au moment où ils tombent
> Comme une vague qui se brise contre un roc, abandonnant
> Son ombre en un geste qui exprime cette ombre. »

Je propose de revenir plus loin dans cette présentation à cette image obsédante, susceptible de nous indiquer quelques manières possibles de résoudre des séries entières de problèmes face à la composition musicale, et en particulier ce qui concerne la relation entre le style musical et la perception d'une énergie discursive et donnant naissance à la forme.

Le terme de « figure » a été employé de mille manières durant plusieurs siècles : d'une part cela rend presque impossible une définition dans un contexte contemporain, mais d'autre part, il n'y aurait aucune objection à ajouter une autre à toutes celles qui existent déjà, d'autant que de longues recherches m'ont amené à la conclusion, réticente, qu'il n'y pas de meilleur terme général pour ce que j'ai à l'esprit. J'aimerais en particulier éviter l'examen de toutes les utilisations historiquement connotées : ce qui m'intéresse ici c'est le degré dans

lequel une distinction claire entre la description globale d'une forme musicale et son potentiel interne qui permette la création de nouveaux états de la forme débordant ses propres limites, est une condition préalable pour une analyse approfondie de la signification musicale dans la pensée musicale contemporaine.

En premier lieu, nous parlons d'une scission sémantico-syntaxique fondamentale : le geste *signifie*, pour une majeure partie, en référence à des hiérarchies spécifiques de systèmes et de conventions symboliques — ou bien artificiellement établies, ou bien, plus fondamentalement encore, ceux dérivées de comportements du corps, par abstraction ou analogie. C'est dans ce domaine (plutôt que dans celui d'une production de sens synthétique et immanente à la musique) que la fin du XXème siècle a assouvi sa soif de dépradations agressives, puisque très peu du vocabulaire gestuel généralement admis a réussi à tenir tête aux assauts fougeux qui, dans les quarante dernières années, ont voulu tout détruire et renouveler. Les attitudes face à cette privation ont été particulièrement réactionnaires récemment, nombre de compositeurs se mettant à regarder en arrière, vers une ère de la communication musicale soit-disant primitive ou (supposition cruciale !) plus naturelle, où les techniques compositionnelles étaient en relation étroite et non problématique avec le « contenu », quel qu'il fût (états psychologiques ?), que la musique était implicitement sensée transmettre. Même s'il est évident que cette attitude envers le remploi des *disjecta membra* d'époques antérieures ne doit pas être rejetée sans analyse critique comme un moyen de créer un « effet-choc », ainsi que le fait Walter Benjamin, il semble également probable que cette préférence accrue pour des éléments préexistants mènera vers un *désaffranchissement* de ces mêmes éléments : arracher de tels fragments au contexte historique qui leur donna naissance conduit à un affaiblissement fatal de leurs pouvoirs, au moment même où leur intégration dans un nouveau montage ou des formes de collage exige justement une force sémantique non amoindrie afin d'obtenir l'effet innovateur désiré. Dépouillés de leur aura, de tels éléments isolés fonctionnent bien souvent comme *références* à des univers du passé plutôt que comme une ré-évocation symbolique. La musique semble bien plus problématique à cet égard que les arts visuels, où les conventions peuvent être définies comme préexistantes à toute réalisation particulière ; en musique, d'autre part, il est difficile de considérer des unités sémantiques entièrement isolées des processus spécifiques qui les ont engendrés. C'est peut-être pour cela que la citation en musique a un tel pouvoir destructeur de l'identité discursive ; on peut affirmer la même chose, à un degré un peu moindre, d'une allusion stylistique (opposée à une citation textuelle).

Une manière de parer à ce problème crucial est de retourner, pour commencer, à une sémanticité qui dépende largement d'une information qui évite une concrétisation s'inscrivant dans un contexte englobant et qui la coiffe. Pour cette raison la *figure* est proposée comme un élément de la signification musicale, composée entièrement de détails définis par leur disposition dans un contexte, plutôt que par un pouvoir référentiel inné. Le diachronique remplace le synchronique comme principal mode de lecture des états musicaux, puisqu'une définition *progressive* du vocabulaire musical est indispensable si l'on veut trouver un contrepoids à la présence multiforme et suffocante du passé de la musique. Dans cette présentation je vais examiner plusieurs directions dans lesquelles une recherche pour la définition de la figure pourra être menée, me concentrant en particulier sur les concepts « d'énergie musicale » et de « lignes de force », puisqu'ils me paraissent d'une grande utilité pour préciser d'avantage la relation envisagée entre objets musicaux et ces contraintes formelles que l'interaction des caractéristiques spécifiques de ces objets tend à soulever.

Si l'on revient à la citation initiale de Ashbery, deux idées y semblent inextricablement liées. D'abord, celle que le présent se constitue seulement en tant qu'*absence ressentie* ; ensuite, que notre relation vitale à la réalité (*life-line to reality*) peut être vue comme une forme particulière de *mouvement* (*motion*). Après tout, qu'est-ce que « l'expression » ? C'est une sorte de passage d'un état à un autre, où n'importent ni le début ni la fin, mais, plutôt, le « pas encore » et le « plus » dont ils portent l'empreinte. L'image de la vague fait ici référence à la fois à quelque courant naturel, informe sous l'élan créateur (des événements qui constitueront une forme quelle que soit la loi dynamique), et au caractère fugace, non substantiel de la perception, née à la crête de la vague comme trace non répétable de l'être. L'énergie contenue dans la vague (qui *est* en un sens la vague) se libérant dans une forme concrète par la résistance tenace du roc effectue la transition entre l'état physique et celui de configuration, devenant ainsi investi, en tant qu'action, d'une *fonction symbolique*. La force, comme libération d'une énergie contenue, trouve une contrepartie dans une énergie que l'on peut définir comme l'application d'une force à un objet qui résiste. Le croisement de ces trajectoires dans le discours musical est le lieu du présent qui est ainsi *mesuré* à chaque moment crucial par un seul équilibre de tensions, une seule « empreinte digitale ». Ainsi, la force musicale et l'énergie musicale ne sont pas identiques. L'énergie s'investit dans des objets musicaux concrets dans la mesure où ils sont aptes à rendre visibles des forces qui agissent sur eux. Des lignes de

force se dessinent dans l'*espace entre les objets* — l'espace non comme hiatus temporel, mais en tant que moment de différenciation conceptuelle où naît l'*identité* — et font confluer vers leurs objets l'*impulsion connective* établie dans l'acte d'aller d'un objet à un autre.

Il y a des objets qui résistent à la distorsion des forces dirigées vers eux : leur intégrité endommagée, violée nous signale l'ampleur des forces et des énergies déployées ; c'est là leur « histoire expressive ». De même que quelques objets musicaux sont plus résistants que d'autres, ainsi la nature et la quantité des forces à quoi ils sont exposés doivent être calculées en regard de leur altération progressive ou de leur soudaine dématérialisation omnidirectionnelle. A ces moments-là, c'est la ligne de force elle-même qui, comme la vague, prend une forme physique pour un moment, projetée sur le nuage de particules chargées d'énergie qui cherchent l'occasion de s'agglomérer en un autre objet, geste concrétisé. Le geste est de « l'énergie congelée » dans la mesure où il *vaut pour* un sentiment expressif, pour un échange absent d'énergies expressives. Un vocable gestuel est, en beaucoup de manières, comme le mot, en ce qu'il peut être utilement reconnu en des contextes radicalement différents et manifesté via une grand variété de nuances individuelles. On pourrait ainsi *enregistrer* l'élément sémantique d'un geste sans se sentir obligé de poursuivre les implications de l'information reçue, *activant* ainsi la structure interne et la constitution du geste lui-même. Dans une certaine mesure, le contenu affectif du geste n'est qu'en relation lâche avec sa surface perceptible : ainsi, pour une part, l'activité figurale consiste-t-elle à trouver des moyens pour s'assurer que la force explosive latente du geste perce sous sa carapace contingente, afin de libérer ce surplus de discursivité jusque-là gelé et de l'injecter dans les interstices de l'objet sonore.

Dans certaines formes de musique tonale le geste atteint le stade de figure à travers un contexte harmonique spécifique qui l'enserre : il est *individualisé* par son *utilité* évidente. On voit pourquoi ce type d'énergie figurale était, en dernière analyse, auto-destructrice, en ce qu'une individualisation de plus en plus extrême menait irrévocablement vers la dissolution du cadre activant lui-même, la tonalité. Il me paraît vital que le compositeur cherche à établir des relations semblables entre le sens quasi dénotatif du geste et sa signification connotative moins spécifique. Si le geste individuel est perçu comme la simple illustration presque aléatoire d'une catégorie rhétorique particulière (par exemple), l'individuation des éléments qui le composent dégénère au niveau d'une décoration accidentelle. Si, d'autre part, cette même individuation assume une telle indépendance particularisée, le *topos* d'où

il tire sont origine disparaît en-deçà du seuil de reconnaissance. La balance entre ces aspects dans un processus d'équilibrage continuel est centrale pour l'efficacité du figural : si, comme je le crois, le but de la figure dans la musique récente est parallèle au déclin progressif d'un « background » tel que postulé plus haut, alors le processus s'est maintenant hautement accéléré. A une telle vitesse de dissolution et de recomposition figurale, l'objet gestuel lui-même menace de se briser, remplacé par un réseau brillant d'énergies qui s'échangent. Et dans beaucoup de musiques actuelles, nous sentons cette lacune gênante entre la présence pseudo-physique de l'objet sonore et une validation contextuelle crédible, quelle qu'elle soit, en termes d'individuation fonctionnelle (figurale). La recherche de caractéristiques sonores toujours plus individualisées dans les années récentes pourrait très bien être interprété comme un pâle reflet du sentiment de malaise qui naît quand un objet impuissant, immobile et une méthodologie autonome et auto-référentielle ne réussissent guère à coïncider. L'idée de la figure comme instance médiatrice revêt une grande importance quant à la construction dans une telle situation, dans la mesure où l'accent est mis sur la capacité de *médiation structurelle* de qualités gestuelles concrètes. John Ashbery emploie l'image de l'inconscience comme crête de la vague, changeant toujours le matériau dont elle se compose, toujours poussée par l'énergie de la mer mais, en un sens (comme toute forme de vagues) ne se *mouvant* pas réellement. La fonction et la nature de la figure sont étroitement liées à cette image : l'inconscience musicale signifie toujours la collision du passé avec les forces des futurs possibles qu'il diffère continuellement (au sens où l'entend Derrida). Le moment lui-même n'est pas défini par une quelconque substance, mais par son mouvement (*motion*) ; c'est la projection des énergies figurales qui *rendent visible l'aiguille* qui va mesurer le mouvement.

L'*idée* de la figure se situe pour moi exactement à l'intersection du geste défini, concrètement perceptible, et l'estimation de sa « masse critique », son instabilité énergétique. Les deux aspects sont obtenus au moyen des mêmes techniques ; sinon, une *modulation* à large échelle utilisé comme instrument linguistique serait difficilement concevable. La figure livre un cadre momentané pour la perception — un décor — qui permette de projeter des *catégories* hypothétiques particulières dans le futur sur le point de naître du discours. Dans une certaine mesure nous reconnaissons et localisons la nature d'un « décor » alors que nous vivons toujours physiquement la décomposition de celui qui précède immédiatement (ce qui ne veut pas dire que la surimpression de plusieurs états précédents dans des stades de décomposition différents n'est pas possible ou quelque chose).

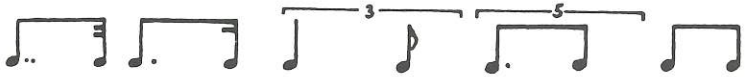
L'écrivain allemand Arno Schmidt a employé l'expression « löcheriges Dascin » (vie trouée) quand il était confronté à la nature de l'experience individuelle. Il suggérait que la perception est caractérisée moins par un « flux de conscience » supposé continu, le long duquel défilerait un sujet souverain, mais par des séries de monades expérimentales assez indépendantes — instants favorables d'une grande profondeur et de « résonance ». Entre ces points forts s'étend un nombre infini de moments caractérisés par de nombreux degrés d'une sensibilité plus émoussée, plus engourdie, où le temps lui-même obéit à des lois différentes. Ainsi le compositeur doit arriver à contrôler cette fluctuation perceptive s'il veut espérer jamais maîtriser ses moyens dans toute leur puissance génératrice de formes. Il faut trouver des moyens pour produire la sensation de *degrés de profondeur intentionnelle*, que le flot continuel de la rhétorique gestuelle n'est plus guère capable, selon moi, d'atteindre.

Dans la mesure où l'état actuel de l'idéologie de la composition a tendance à favoriser une interaction de surface entre des signes émotifs réliés parfois de manière primaire, il encourage inévitablement l'acceptation d'un rapport sommaire, uni-dimensiel entre perception et réception. Je ne pense pas que cette attitude puisse rendre justice au besoin de l'esprit d'un enregistrement profond de ce que produit l'expérience, même si elle forme naturellement un lien dans la chaîne qui assigne une signification. Soumettre le plus de phénomènes possibles au critère d'une nature *duelle* — gestuelle *et* figurale — permet une infinité de degrés intermédiaires, de relations quantifiables quant au contexte entre la crête de la vague et les forces lovées dans les profondeurs marines.

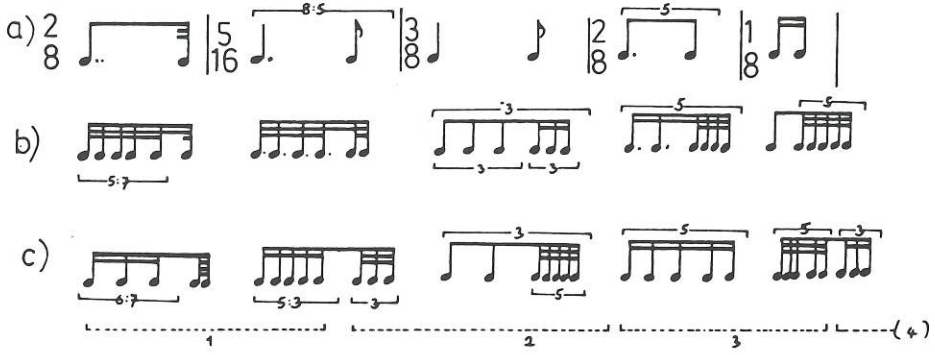
Il ne serait pas très fructueux de subdiviser des éléments musicaux entre I) des figures et 2) tout le reste. En réalité, il est plus significatif de parler de l'*aspect figural* de tel ou tel vocable concret, de telle ou telle constellation ou unité formelle. Aucune figure n'est jamais rien que figure, de même qu'un geste ne se départ jamais de son aura propre de connotations figurales. Notre propos central doit donc consister à établir un critère d'intentionnalité : si les constituants paramétriques des gestes ne peuvent pas être raisonnablement perçues comme largement dépendants de leur « matrice », comme découlant d'une volonté située ailleurs, nous ne pourrons pas parler de leurs *énergies directionnelles* particulières.

La possibilité d'un *traitement analogique* de diverses caractéristiques sonores est certainement le pivot conceptuel de procédures orientées vers le figural. Sans la possibilité « d'infiltrer » la structure d'une œuvre à de nombreux niveaux parallèles, le compositeur n'aurait guère le pouvoir de rassembler, d'accumuler, de rediriger stratégiquement les

énergies que libère la dissolution figurale du geste. Une manière d'atteindre cette « perspective » (*depth perspective*) est ainsi de chercher des manières de procéder que l'on peut *transporter* à volonté d'un point à un autre ; un seul exemple suffira à indiquer ceci de manière générale. Les rythmes cités plus loin offrent des possibilités d'emploi à différents niveaux en même temps, c'est-à-dire, a) une consistance structurelle interne (court - long dans des degrés variés), et b) un potentiel de transformation (la sensation d'une certaine *tendance* ou *processionalité* dans ce mouvement de très long à très court à l'intérieur d'un groupe) opposé à la transformation graduelle des deux valeurs à plus long et plus court, à une échelle beaucoup plus subtile.



Il sera clair qu'il y a déjà là quelques lignes de force. Si ces modèles (*patterns*) peuvent opérer juste en-dessous de la surface pour prendre le rôle de modèles ordonnateurs, opposés aux objets concrètement présents, nous sentons une profondeur de perspective supplémentaire, qu'un tel déplacement rend possible. Par exemple, d'autres matériaux pourraient être exprimés selon les modèles cités d'une manière qui tendrait à confirmer ou à rejeter des *patterns* perceptifs déjà établis ; la périodicité des éléments superposés pourrait se heurter au modèle linéaire, ou encore les deux couches pourraient se rejoindre en un moment accentué, après une période de déviation apparente. Les énergies libérées par ces modèles à différents niveaux peuvent durer plus ou moins longtemps — dans la dernière possibilité, il est évident que saisir le profit du traitement figural demande plus de temps que l'exposé de surface des éléments sous une forme surtout gestuelle. De telles considérations ont en fait peu à voir avec des manies d'agencement néo-sériel : bien plutôt, elles ouvrent une voie vers la re-différenciation de la fonction, à travers une définition liée au contexte d'une courte manipulation informelle paramétrique. La création constante de « paramètres flous » de cette sorte et la fonction majeure de la figure, dans la mesure où ils permettent d'ouvrir un organisme de différents côtés. Quelques variations de l'exemple cité plus haut, choisies arbitrairement, seront je pense plus claires que tout commentaire : il sera évident que les « lignes de force » jouent un rôle central dans une telle situation.



Dans a) la tendance de l'exemple original de détruire les notes longues de chaque groupe a été compromise par la distorsion de celles-là au moyen de différentes barres de mesure qui augmentent lentement puis décroissent rapidement. La ligne de force clairement incorporée dans la transformation linéaire de base a été partiellement obscurcie par une tendance aussi fondamentale mais moins immédiatement saisissable — un processus, de plus, qui applique deux mouvements tendanciels à l'une des transformation des groupes de deux. Dans b) la relation originale des groupes de deux a été maintenue, mais mise en retrait par deux mouvements opposés, c'est-à-dire un décroissement du nombre de notes contenues dans la première du groupe de deux notes, alors que le nombre de celles contenues dans la seconde augmente. Même sans la distorsion obtenue par la manipulation des mesures, il ressort clairement que ce type de redistribution de l'énergie est plus difficile à percevoir dans un espace court à cause de la somme assez élevée d'informations qu'il faut évaluer. L'exemple c) illustre la possibilité d'une superposition de deux tendances avec une vitesse de progression différente. Des groupes de trois, deux et cinq impulsions sont disposés dans les durées fournies par les groupes initiaux, mais, puisqu'il y a trois groupes et seulement deux unités dans chacun, une superposition progressive de deux niveaux figuraux asymétriques s'opère. Si ces techniques sont reprises quelle que soit la longueur d'un fragment, leur homogénéité sera perçue dans une certaine mesure comme un phénomène jouant sous la surface, comme un régulateur qui permet à d'autres aspects du discours d'être d'autant mieux mis en lumière. Si, de plus, d'autres niveaux de paramètres sont pris en considération, comme l'instrumentation, le registre, la hauteur, l'articulation etc., il y a évidemment une large place pour une impulsion formelle significative à beaucoup de niveaux. Plus ces aspects individuels sont réunis comme des événements gestuels concrets, et plus leur indépendance contextuelle produira

des conflits riches entre l'énergie engrangée et sa dissolution puissante.

L'idée d'un retour vers une forme de vocabulaire figural rhétoriquement précis dans la musique contemporaine présupposerait une communauté de langage et d'intention qui rendrait l'œuvre individuelle (comme expression d'états de conscience avant tout subjectifs) plus ou moins superflue. Le rejet de cette pseudo-option mène à la conclusion qu'une certaine forme de procédure diachronique (linéaire, processuelle...) d'une définition figurale doit être mobilisée pour la recherche d'une signification musicale dans le contexte de l'œuvre individuelle. Le fait que de telles relations ne sont pas précisément quantifiables selon des critères objectifs généralement admis, n'est pas d'une grande importance ici, puisque l'existence de telles normes fournirait une sorte de méta-langage commun qui remplirait un rôle semblable à celui mentionné plus haut à propos des *topoi* rhétoriques. C'est le manque évident de tels critères qui, en dernière analyse, fonde la nécessité de l'œuvre individuelle.

Accepter ces hypothèses semblerait impliquer la possibilité d'une interrelation directe d'une figure avec une autre au moyen d'un échange/interpénétration sélectif d'éléments structurels communs, alors que le progrès de cette processualité « informelle » dictera l'impact relatif des instances spécifiques de l'activité figurale. L'accumulation de plusieurs couches d'une telle activité interpénétrationnelle/amplificatrice quant aux qualités paramétriques augmentera à la fois l'intégration d'un niveau dans le discours, et garantira qu'aucune couche particulière ne se borne à propulser simplement le discours vers l'instance suivante de déployement figural : une sorte de « filet », de garde-fou statistique est ainsi constitué. La capacité de différents éléments de la figure à créer des exemples convaincants de catégories ordonnatrices puissantes tout au long de ces lignes est une des mesures de son utilité en composition, alors que sa capacité à générer des plages *multiples* de directionnalité (permettant au temps de couler non seulement « horizontalement » mais aussi « verticalement » ou de manière « oblique » en forçant l'attention d'accélérer ou de ralentir le parcours perceptif (*scanning operation*) selon le degré d'intrication — et, partant, de résistance — des éléments figuraux) permet de son côté une projection perpétuelle de perspectives simultanées, suggérant un « effet de profondeur » dans l'agencement des objets eux-mêmes. Le niveau de perméabilité d'un groupe donné de tendances figurales est ainsi une mesure (même si on ne peut la déterminer que subjectivement) de la prégnance sémantique potentielle d'une texture.

Dans un certain sens très précis il n'est guère utile de chercher une définition très rigoureuse pour le terme de « figure ». Il paraît évident d'après ce qui précède qu'une figure n'*existe* pas en termes de matériau ; plutôt, elle représente une manière de percevoir, de catégoriser et de mobiliser des constellations gestuelles concrètes. Elle implique des *attitudes* compositionnelles, puisque ce seront ces attitudes qui, se révélant peu à peu, formeront la mesure selon laquelle nous percevrons le flot continuel du discours. La musique n'est pas un matériau mort, ni une forme abstraite. Elle est encore moins une manœuvre privée de sens dans un espace indifférent et arbitraire. L'idée de la figure comprise comme une reformulation constructive du geste pourrait ouvrir la voie vers une nouvelle possibilité de l'*aura* musicale, l'idéal d'une œuvre qui entre en conversation avec l'auditeur *comme si elle était un autre individu*. Nous, en tant que compositeurs, ne manipulons pas simplement du matériau : il nous indique — au moyen d'une libération ordonnée et d'une redisposition d'énergies figurales — ce que lui-même veut faire. Et si cette conception semble indûment métaphorique : qu'est d'autre la signification musicale sinon la révélation de nouvelles perspectives *selon un ensemble toujours fluctuant de règles (immanentes à la musique !)*.

Traduit de l'anglais par Martin KALTENECKER

DOCUMENTATION

Repères biographiques

- Naissance à Coventry (1943)
- Etudes de composition à l'Académie Royale de Musique (1964-1967) avec Lennox Berkeley, à Amsterdam (1968) avec Ton de Leeuw, au conservatoire de Basle (1969) avec Klaus Huber.
- Professeur de composition à Freibourg (1973-1986), à Milan (depuis 1984), à Darmstadt (cours d'été) depuis 1976.

Catalogue des œuvres

(Editions Peters - Londres)

Sonatina Trois Clarinettes et Basson (1963)
Four Miniatures Flute et Piano (1965)
Coloratura Hautbois et Piano (1966)
Epigrams Piano Solo (1966)
Sonata for Two Pianos (1966)
Three Pieces for Piano Piano Solo (1966-67)
Prometheus 6 instruments à vent (1967)
Sonatas for String Quartet (1967)
Epicycle 20 cordes (1968)
Missa Brevis 12 voix (1969)
Cassandra's Dream Song Flute Solo (1970)
Sieben Sterne Orgue (1970)
Firecycle Beta Orchestre avec groupes amplifiés (1969-71)
Time and Motion Study III 16 voix, percussion et électronique (1974)
Transit 6 voix et orchestre de chambre (1972-75)
Unity Capsule Flute Solo (1975-76)
Time and Motion Study II Violoncelle solo avec amplification (1973-76)
Time and Motion Study I Clarinette basse (1971-77)
La Terre est un Homme Orchestre (1976-79)
Funérailles 8 instruments (1969-80)
Second String Quartet (1980)
Lemma-Icon-Epigram Piano Solo (1981)
Superscriptio[1]* Piccolo Solo (1981)
Carceri d'Invenzione I[2]* Orchestre de chambre : 16 instrumentistes (1982)
Adagissimo Quatuor à cordes (1983)
Carceri d'Invenzione IIa[4]* Flute et Orchestre de Chambre (1985)
Carceri d'Invenzione IIb Flute Solo (1985)
Etudes Transcendantales/Intermedio II[5]* 5 instruments (1982-85)
Carceri d'Invenzione III [6]* 15 vents et percussions (1986)
Intermedio[3]* Violin Solo (1986)
Mnemosyne[7]* Flute basse et bande magnétique (1986)

Œuvres en préparation

Third String Quartet
Kurze Schatten II Guitare Solo
Brass Quintet

Discographie

Sonatas for String Quartet Berne String Quartet, RCA Red Seal RL 70610
Transit Chamber Orchestra London Sinfonietta/Howarth, Decca Headline Head 18
Time and Motion Study II Solo Cello (with delay tapes, modulation and extensive amplification) Werner Taube, Musicaphon, BM 30 SL 1715
Unity Capsule, cassandra's Dream Song Solo Flute, Pierre-Yves Artaud, Editions Stil 31085 83
Second String Quartet Arditti String Quartet, RCA Red Seal RL 70883
Funérailles Ensemble InterContemporain/Boulez, IRCAM/Erato STU 71556
Time and Motion Study III Schola Cantorum Stuttgart/Gottwald, Wergo 60111
Lemma-Icon-Epigram Massimiliano Damerini, Frequenz, Via Cesare Correnti 14 20123 Milano
Superscriptio, Cassandra's Dream Song Carin Levine, Bauer, Juliusstrasse 14, 6000 Frankfurt am Main

Bibliographie

M. Barry : 'Transit' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 12-14
A. Bonnet : 'Ferneyhough : une œuvre ouverte' (FR). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique* de Mexique (Paris, Mai 1986) p. 1 à 6.
J. Bons : 'Intervista a Brian Ferneyhough' (It), *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, viii (Milan, 1983), 7-25
— : 'Ear Mail : Brian Ferneyhough in conversation with Joël Bons' (Eng), *Key Notes*, xx (Amsterdam, 1984), 11-15
D. Bosseur and J. Y. Bosseur : *Révolutions Musicales* (Fr), (Paris, 1986), 188-191
Civica Scuola di Musica, Milan : *I Quaderni della Civica Scuola di Musica* (It), (Milan, April 1984) : Numéro spécial dont
A. Melchiorre : 'I Labirinti di Ferneyhough', 4-41
A. Clements : 'Intervista a Brian Ferneyhough', 42-52
B. Ferneyhough : 'Funérailles', Extracts from letters to Jonathan Harvey, 61-62
— : 'Lettera a Dieter Mack', 99-100
— : 'Frammenti Diversi', 112-123
A. Clements : 'Brian Ferneyhough' (Eng), *Music and Musicians*, xvi/3, (London, 1977), 36-39
K. Corner : 'Time and Motion Study I' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 11-12
B. Ferneyhough : 'Information und Kommentar (Time and Motion Study III)' (GER). Notes de Programme pour le *Donaueschinger Musiktage*, (Donaueschingen, 1975)
— : 'Epicycle, Missa Brevis, Time and Motion Study III' (Ger), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, xvi (Mainz : Schott, 1976), 45-55
— : 'Apropos Schnitzeljagd ... (Time and Motion Study II)' (Ger). Notes de Programme pour le *Donaueschinger Musiktage*, (Donaueschingen, 1977)

— : 'Aspects of Notational and Compositional Practice' (Eng). Catalogue pour l'exposition *Scriture Musicali*, (Rome : Académie de France, Juin 1978), 36-41 ; Traduction française dans *Conséquences*, n° 8 (Paris, 1986)
— : 'Unity Capsule : Un Journal de Bord' (Fr), *Cahier Musique*, n° 1 (Festival de La Rochelle, 1980), 1-5
— : 'Compositeur-Ordinateur-Forme Active' (Paris : IRCAM, Fév. 1981), 48-55
— : 'Deuxième Quatuor à Cordes' (Fr), *Cahier Musique*, n° 2 (Festival de La Rochelle, 1981), 23-29
— : 'Carl Ruggles and Dissonant Melody' (Sw), *Nudita Musik*, iii (Stockholm, 1982), 24-26
— : 'Lightning Conductors and Dowsing Rods : thoughts on composition teaching' (Sw), *Nudita Musik*, iv (Stockholm, 1983), 4-5
— : 'Form, Figure, Style — An intermediate assessment' (Eng), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, xix (Mainz : Schott, 1982), 60-66 ; trad. fr. dans *Contrechamps*, n° 3 (Lausanne, 1984)
M. Finnissy : 'Ferneyhough's Sonatas' (Eng), *Tempo*, cxxi (London, 1977), 34-36
S. Goldet : 'Brian Ferneyhough : Sonatas for String Quartet/Quatuor n° 2 (Fr), *Quatuors du 20ème Siècle*, (Paris : IRCAM, 1986), 117-121
S. Gottwald : 'Brian F. oder Von der Metaphysik der Positivismus' (Ger), *Melos*, Mainz, July/Aug. 1977), 299-308
P. Griffiths : 'Interview with Brian Ferneyhough' (Eng), *New Sounds, New Personalities, British Composers of the 1980s*, (London : Faber and Faber, 1985), 65-83
D. Gulli : 'Libertà e struttura nella musica di Brian Ferneyhough' (It), *Spirale*, (Milan/Paris, April 1982), 51
J. Harvey : 'Brian Ferneyhough' (Eng), *Musical Times*, cxx 1639 (London, 1979), 723-728
S. Leclerc : 'Le Second Quatuor à Cordes' (Fr). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique*, (Paris, Mai 1986), p. 22 à 27
K. Lukas : 'Cassandra's Dream Song and Unity Capsule' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 9-11
C. Malherbe : 'Time and Motion Study II' (Fr), *Cahier Musique*, n° 2 (Festival de La Rochelle, 1981), 15-21
F. Nicolas : 'Brian Ferneyhough, compositeur' (Fr), *Le Perroquet*, n° 48 (Paris, Fév. 1985)
— : 'De quelques techniques de composition et du sens que prend la notion de figure chez Brian Ferneyhough' (Fr). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique* (Paris, Mai 1986) p. 7 à 21
P. J. Pirie : 'Revolution and Revival (1959-1978)' (Eng), *The English Musical Renaissance*, (London : Gollancz, 1979), 244-6, 252 & 254-5
K. Potter : 'Brian Ferneyhough/Introduction' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 4-5
— : 'Sonatas for String Quartet' (Eng.), *Contact*, xx (London, 1979), 5-9

E. Schaaf : 'Das Porträt : Brian Ferneyhough' (Ger), *Melos*, (Mainz, July/Aug. 1973), 214-220
E. Schwartz : 'Current Chronicle' (Eng), *Musical Quarterly*, (New York, 1968), 97-103
P. Szersnovicz : '12e festival d'art contemporain de Royan' (Fr), *Art Press*, (Paris, 1975), 36-37
— : 'Ferneyhough et Sinopoli au festival de Donaueschingen '75' (Fr), *Art Press*, (Paris, Jan./Fév. 1976), 41-42
R. Toop : 'Brian Ferneyhough in Interview' (Eng), *Contact*, xxix (London, 1985), 4-19
Z. Zivkovic : 'Interview with Brian Ferneyhough' (Sw), *Artes*, (Stockholm, June 1982), 63-79

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

concert du 10ème anniversaire

Lundi 26 janvier 87, Paris (Théâtre de la Ville)

Stockhausen/*Mixtur* (version de chambre), Xenakis/*Jalons* (création), Berio/*Corale*, Messiaen/*Petites esquisses d'oiseaux* (création), *Couleurs de la Cité Céleste*.

Dans un même lieu - bondé - Jack Lang entouré de mesdames Pompidou et Chirac, Michel Piccoli face à Michel Guy, dans un même temps - l'espace d'un concert - Xenakis entre Stockhausen et Messiaen : peut-on imaginer plus étonnantes mixtures que celles dont nous gratifie cette année 87, décidément vouée à la cohabitation tous azimuts.

Précisément *Mixtur* : une pièce datée (1967 - vingt ans déjà), à l'impact saisissant. A l'aide de manipulations techniques compliquées[1], et en dépit d'une forme sacrifiée - l'idée des séquences permutables, selon les exécutions, a fait long feu -, la pièce *existe* par la cohérence de son projet. Les transformations/distorsions instantanées du son orchestral, (de telle sorte que jamais l'oreille ne reçoit le produit qu'elle s'attend à entendre, à la simple vision du geste de l'instrumentiste), aboutissent à un résultat sonore qui porte à l'évidence, selon la pertinente remarque de J. Longchampt, la marque du plaisir pris par le compositeur à cette expérimentation. La notion de *brouillage*, qui construit l'espace musical ainsi créé, est ici exemplairement maîtrisée.

Nul doute qu'à l'intérieur du catalogue pléthorique de sa dernière décennie (environ 25 pièces achevées entre 1970 et 1980), ces *Jalons* de Xenakis, fruit d'une commande de l'EIC, ne fassent bonne figure. Tout Xenakis est là, et ses partisans furent comblés (cf. *Le Monde*, 28 janvier 87). Nous nous bornerons à relever, ici comme ailleurs (Jonchaies), le manque de variété de cette écriture, où des formules obligées, labourées avec constance, passent d'un pupitre à l'autre, sans que le compositeur ne donne jamais l'impression de *penser* instrument, l'absolue linéarité d'une forme dont la nécessité n'apparaît pas, enfin le manque total de séduction sonore de cette page à l'âpreté triste. Et on ne pouvait pas rêver contraste plus radical avec *Corale*.

Là, tout respirait la grâce et l'élégance souveraine. Ne boudons pas notre plaisir : même s'il y a du Vivaldi *(Les 4 saisons)* ou du Mendelssohn *(Symphonie italienne)* en Berio, la clarté si immédiatement perceptible de cette écriture si fine, si sensuelle, fit de cette exécution, avec une rayonnante Maryvonne Le Dizes-Richard en soliste, l'acmé de ce concert.

De Messiaen ne vint aucune surprise, ni dans les *Petites esquisses d'oiseaux* interprétées par une Yvonne Loriod qui fait corps avec la musique de son époux depuis si longtemps qu'on imagine mal qui d'autre aurait pu créer ces fragments du vaste catalogue pianistique du Maître, ni dans les *Couleurs de la Cité Céleste*, dont les *Petites esquisses* avaient en quelque sorte préfacé l'exécution[2]. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de constater une fois encore que le mérite essentiel de l'Ensemble InterContemporain est de donner à entendre les œuvres qu'il choisit d'exécuter avec une telle précision de mise en place, et une telle finesse de style, que le public est toujours face à l'œuvre, sans jamais éprouver le moindre sentiment d'insécurité. C'est dire la fonction unique, *réfléchissante*, de cet ensemble.

En conclusion, ceci. Tout programme répond à une nécessité. En choisissant de célébrer son anniversaire en rendant hommage à quatre figures de proue, l'EIC a sans aucun doute choisi celle de l'institution musicale. Ce concert, d'une durée un peu extravagante de nos jours (3 heures - dont une heure et demie de musique et deux entractes : voilà qui évoquait les débuts du *Domaine musical*), eût sans doute comblé les vœux de ses spectateurs avec moins de musique. Une autre cohérence (Stockhausen, Berio, Messiaen), pour satisfaisante qu'elle eût été, n'eût pas répondu à la manifeste volonté d'œcuménisme des responsables. En Boulez, pour la circonstance, le compositeur s'était éclipsé (pas d'œuvre de lui), le chef d'orchestre effacé - plus encore qu'à l'accoutumée[3] - (*Mixtur* était dirigé par le directeur musical de l'Ensemble, P. Eötvös), et le « pourfendeur de torts » bâillonné. Seul demeurait celui qui préside aux destinées d'un des plus beaux ensembles de musiciens qui ait sans doute jamais servi la musique de son temps.

Stéphane Goldet.

1. *Grosso modo*, les sons purs produits par les instrumentiste sont captés par micros, mélangés à des ondes sinusoïdales (produites par des modulateurs à anneaux), et réinjectés, instantanément, dans l'orchestre par hauts-parleurs. Cette technologie est aujourd'hui relayée par l'ordinateur.
2. Cette partie du concert - partie Or du Rhin - marque l'indélébile fidélité boulézienne.
3. Rappelons que Pierre Boulez dirige, en moyenne, sur la trentaine de concerts que donne l'EIC, trois concerts par an.

STEVE REICH A PARIS

Voici maintenant deux ans, Claude Samuel animait débat et concerts au Centre Américain, à Paris, autour de la musique de Steve Reich. Ce même lieu permettait une nouvelle rencontre du public avec le compositeur américain, le 20 novembre dernier, animée cette fois-ci par le responsable de la pédagogie à l'*Ensemble Intercontemporain,* Philippe Manoury, dans le cadre des rendez-vous « Trajectoires » organisés par ce dernier (prochain rendez-vous avec Gilbert Amy, le 7 mai). Une salle bondée, comme à l'accoutumée, un Steve Reich épanoui, volontiers rieur face aux questions parfois peu claires de son interlocuteur.

Est-il encore nécessaire de demander à un compositeur agé de cinquante ans son curriculum vitae ? Ainsi, avant la musique, Steve Reich a étudié la philosophie, plus particulièrement celle de Ludwig Wittgenstein et faillit devenir prof' de philo ! Musicien de jazz, batteur, étudiant la musique avec Luciano Berio au College Mills, Steve Reich a vécu pleinement la musique au début des années soixante en écoutant Thelonius Monk, John Coltrane, Bach, Stravinsky et Webern avant de se plonger dans une longue étude des musiques africaines et balinaises. Avec beaucoup d'humour, le musicien fustigea certains de ses contemporains américains. Plaçant à part des musiciens comme Boulez, Stockhausen et Berio « pour lesquels j'ai un énorme respect parce que ce sont des personnalités qui ont suivi leur propre voie, qui parlent de leur temps et de leur lieu », Reich dénonça ces musiciens « pour lesquels j'ai si peu de respect que je ne les nommerai pas, qui font semblant d'être des européens complètement immergés dans l'angoisse viennoise alors qu'ils vivent en face d'un Mac Donald et roulent en Pontiac. Ces musiciens sont des académiques au même titre qu'un certain nombre d'américains qui entouraient Charles Ives à son époque, perpétuant des imitations de seconde zone de l'Europe. Si le garçon de 14 ans que j'ai été pouvait aimer le jazz, Stravinsky et la musique baroque, peut-être bien que ce garçon-là n'aimait pas tout à fait autant la fin du romantisme allemand ».

Steve Reich évoqua également au cours de cette rencontre les circonstances qui préludèrent à la composition de ses premières pièces usant de moyens électroacoustiques comme *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966). Pour cette dernière, la voix de Daniel Hamm, un jeune noir âgé de 19 ans, tabassé par des policiers au cours des émeutes qui avaient agité Harlem en 1964. Les policiers n'évacuaient que les manifestants dont les blessures saignaient. Le jeune noir, pour se faire emmener à l'hôpital, avait dû, disait-il « ouvrir (sa) blessure et en faire sortir du sang pour leur montrer » / "I had to open the bruise up and let some of the bruise blood *come out* to show them".

Le compositeur insista sur la nécessité de créer des liens durables avec son propre orchestre, le *Steve Reich and Musicians,* afin de jouer sa musique d'une manière idéale. Il rappela que, jadis, le Quatuor Kolish avait joué bon nombre d'œuvres de Bartok et cita l'amitié qui lie Pierre Boulez et l'*Ensemble Intercontemporain.* Reich indiqua, avant de répondre à des questions dans le public, qu'il avait modifié la partition de *Desert Music*[1] pour son exécution française par l'EIC. Les passages initialement confiés à une section de cuivres furent remplacés en fonction du nombre plus restreint de l'*Ensemble* par des synthétiseurs.

A la question « musique répétitive ? » Steve Reich se borna à répondre que ce n'était pas son problème et qu'il ne se considérait en rien comme un « musicien répétitif ». La preuve en était d'ailleurs donnée par les trois concerts, l'un à Metz, les deux autres au Théâtre des Amandiers à Nanterre avec l'exécution en création française de *Desert Music* par l'*Ensemble Intercontemporain* et les BBC Singers dirigés par Peter Eötvös. Une œuvre pour chœur et orchestre, sur des textes de William Carlos Williams, composée en 1983 et que nous avons pu écouter dans une version pour orchestre de chambre. Jamais le musicien américain n'avait employé un effectif d'une telle importance. Sans tomber dans un déploiement inutile de la masse orchestrale, Reich a plutôt travaillé sur la plus grande diversité possible des timbres et sur la forme, enrichissant un langage déjà si caractéristique. D'une durée d'environ cinquante minutes, *The Desert Music* renoue avec la subtilité de la cantillation hébraïque qu'annonçait déjà *Tehilleem* en 1981. Peter Eötvös, qui dirigeait l'œuvre, sut à merveille rendre la clarté scintillante de la partition. Une clarté, une limpidité qui semblent être les caractérisques premières de la musique de Steve Reich, dont la pièce maîtresse est *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973), exécutée en première partie. Au programme également : *New York Counterpoint,* une œuvre récente (1985) pour clarinette solo et bande magnétique. On peut seulement regretter dans cette pièce qui rappelle le contrepoint rythmique employé déjà dans *Violin Phase* (1967) et *Vermont Counterpoint* (1982) pour flûte et bande, qu'André Trouttet, l'interprète, ait paru bien solitaire avec sa clarinette, alors qu'il eut été plus amusant de voir dix clarinettistes sur la scène. Les musiciens d'*Urban Sax* auraient pu, peut-être, troquer un instant leurs saxophones pour cet instrument ? L'ovation recueillie au soir de ce 26 novembre sacrait Steve Reich comme une des musiciens américains les plus originaux et d'entre les plus importants de sa génération.

Franck MALLET

1. Steve Reich, *The Desert Music* par le Steve Reich and Musicians, chœur et membres de l'Orchestre Philarmonique de Brooklyn, dir. Michael Tilson Thomas. Nonesuch/WEA 979 101-1 (disponible en compact).

ENSEMBLE FORUM

à Lyon
19 décembre 1986

Il est un plaisir malheureusement rare lorsqu'on vit loin des sphères parisiennes, celui de pouvoir entendre régulièrement en concert des musiques de notre siècle. A la saison où les opérettes font traditionnellement rage dans les « grands théâtres » de province, *l'Ensemble Forum*, à l'instigation de son directeur artistique Mark Foster et de son président Hugues Dufourt, poursuit fidèlement son œuvre et donne à entendre aux Lyonnais : Varèse, Petrassi, Donatoni et Cohen.

Le concert du 19 décembre, dirigé par Denis Cohen, avait pour thème « l'élargissement des matériaux sonores » : sons purs et matériaux sonores bruts mis en œuvre dans un souci de clarté et de carrure formelle pour *Intégrales* de Varèse, construction en boucle sur un matériau unique constamment en évolution dans *Estri* (1967) de Petrassi. L'écriture de Petrassi ménageant en alternance des interventions de groupes d'instruments et de cadences de solistes réserve des seuils d'intense émotion lorsque toute une structure se fige en un trille grave au clavecin ou se résout en un harmonique ténu et lumineux de contrebasse.

Chez Donatoni, présent ce soir-là avec *Tema* (1981), l'invention du matériau provient de la manipulation virtuose de la matière musicale elle-même, virtuosité de l'écriture servie avec humour et précision par celle de *l'Ensemble Forum*.

L'ultime performance de la soirée fut celle de Denis Cohen dirigeant lui-même son concerto de chambre In memoriam Barraqué *Transmutations* (1981). La gestique de ce chef-compositeur se sculpte d'emblée dans l'esprit du spectateur-auditeur comme une image volontaire alliant prestidigitation et sobriété. Quant à la musique, elle est « l'histoire de trois niveaux de mutations conçus comme trois matériaux bruts développés en permanence. Le timbre de la contrebasse est modifié par un dispositif de transformation en direct qui balaie en boucles des harmoniques. » Les transmutations s'opèrent par interaction de toutes ces données. Pour Cohen l'énergie que dégage cette pièce naît de l'opposition entre la rigueur de la formalisation et la liberté de la figuration.

Forum reste donc fidèle depuis deux ans à la double tâche qu'il s'est assigné : éduquer et informer. Cependant pour que de tels concerts ne stagnent pas sur les bords de Saône avec un public enthousiaste mais encore trop confidentiel, on peut rêver de concerts commentés, de doubles auditions, de débats ou de rencontres avec les chefs ou les compositeurs invités... Afin que l'antique Lugdunum qui sut s'enthousiasmer pour les créations d'opéras contemporains prenne l'habitude de communier avec l'art musical de ce siècle...

Béatrice CHEVASSUS

CREATION PARISIENNE DU « DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE »

de Pierre Boulez par Alain Damiens
au Théâtre du Rond-Point le 6 octobre 1986.

Dédié à Luciano Berio pour son soixantième anniversaire, le « Dialogue de l'ombre double » de Pierre Boulez a été créé à Florence en octobre 1985, et déjà joué plus d'une dizaine de fois dans le monde entier, avec un égal succès, avant d'être livré à nos oreilles parisiennes ce 6 octobre 1986 au Théâtre du Rond-Point. Ce n'est pas l'œuvre la plus ambitieuse de Boulez, c'est sans doute l'une des plus immédiatement plaisante. Le choix d'une clarinette solo dialoguant avec elle-même préalablement enregistrée sur bande magnétique, la volubilité du discours qui n'est jamais gratuitement virtuose, la simplicité de l'articulation qui consiste en une alternance stricte entre le soliste en direct et son double spatialisé avec seulement quelques superpositions des deux voix sous forme de tuilages aux transitions d'une strophe à l'autre, l'absence de transformations du timbre de la clarinette (il s'agit d'une simple mise en espace), tout ceci confère à cette œuvre une exceptionnelle lisibilité et assure son succès.

C'est, semble-t-il, une reprise de « Domaines » composé en 1968 où déjà une clarinette solo dialoguait avec six groupes instrumentaux et déclenchait leurs réactions musicales au hasard de ses pérégrinations sur scène d'un ensemble à l'autre ; par ailleurs c'est à partir de quelques cellules issues de cette pièce que Pierre Boulez a composé son « Dialogue de l'ombre double ». Mais si la structure même de « Domaine » était dépendante du parcours de l'instrumentiste, et la forme co-substantielle à la mise-en-espace, ici, — en raison de la stricte alternance des passages immobiles ou mouvants — la spatialisation n'est qu'un enjolivement apporté à une pièce qui pourrait tout aussi bien avoir été écrite pour une clarinette seule sans aucun dispositif électro-acoustique. L'électronique chez Boulez est toujours un décor surajouté à sa musique, jamais un élément organisateur de l'œuvre. C'est un éclairage permettant de clarifier une structure, accessoirement aussi de relancer l'intérêt ; et dans ce « Dialogue de l'ombre double », la clarinette, parce qu'elle est ou ponctuelle ou spatialisée, rend parfaitement explicite le double trajet circulaire d'une voix s'enchevêtrant avec elle-même, tout comme dans un film le passage du noir et blanc à la couleur lors d'un flash-back permet de distinguer sans équivoque ce qui relève du récit, et ce qui est de l'ordre du souvenir.

Pierre Boulez plie l'électro-acoustique à sa propre esthétique, il n'a pas cherché comme Stockhausen, à diversifier son style en recourant à ces nouveaux moyens. Et même dans Répons, quand il use de la 4X, il ne veut obtenir, et n'obtient effectivement que des effets qu'il maîtrisait déjà parfaitement avec les seuls instruments de l'orchestre. Il y a une figure obsédante dans son œuvre qui est la percussion-résonnance, ou plus exactement l'éclat-irisé. Ecoutez l'une quelconque de ses pièces et vous entendrez d'infinies variations autour de cette formule : une phrase déhanchée et incisive se terminant abruptement sur une longue résonnance entretenue par des trilles ou des tremolos, comme au début d'Eclat/Multiples, plus généralement une brusque libération d'énergie sonore prolongée par une écharpe d'harmonies et de timbres qui ne semble pas se résoudre à retourner au silence, et qu'animent de nombreux soubresauts. C'est cette constante de son écriture orchestrale qu'il transpose grâce à la 4X dans « Répons », qu'il amplifie par la spatialisation dans le « Dialogue de l'ombre double ». Chez lui l'électro-acoustique est inféodée à l'instrumental, elle n'est pas l'occasion de remettre en cause son langage, seulement de diversifier une recherche antérieure. Ceci n'est pas critiquable : c'est un choix de compositeur ; plus, c'est son style. Ce qui est gênant par contre, c'est qu'en raison de son importance dans la vie musicale française, de son poste de directeur de l'IRCAM, d'aucuns concluent que si Boulez, maître de la technique des techniques, et commentateur avisé de la musique contemporaine, confine ainsi l'électro-acoustique dans un rôle essentiellement décoratif, c'est que cette dernière est inapte à tout autre usage. Qu'en un mot il n'existe pas de musique électro-acoustique parce que les sons s'ils ne proviennent pas d'un instrument, ou les imitant, ou dérivés d'eux, ne peuvent être organisés en musique.

Il est regrettable que chaque nouvelle œuvre mixte de Boulez entretienne, involontairement sans doute, cette polémique, et qu'un choix personnel, n'autorisant aucune extrapolation, quand au rôle dévolu à l'électro-acoustique, apporte de l'eau au moulin de ceux qui ne veulent reconnaître son importance.

M.T.

JACQUES LENOT

Un déchaînement si prolongé de la grâce,

livret de J.P. Derrien ; Henri Ledroit, Groupe vocal de France, Quatuor Actuels, direction Guy Reibel
La Villette, 17 décembre 1986

Quelques domestiques, au début, déposent sur un canapé le maître de maison, à demi vêtu. Celui-ci, à ce qu'il semble, a des problèmes avec les dames, auxquelles il paraît préférer les... « cartons ». Monologue agité, que reprend en écho le personnel, souvenirs vagants, agacements, excitation à l'idée de recevoir des invités ; on apporte du thé. Les domestiques s'habillent, c'est-à-dire se déguisent... en invités. Ce dîner est sans doute un rite, ou un rêve répété. Un quatuor fait de la musique : tout cela en un va et vient qui rappelle avec bonheur le lever de la Maréchale.

Le maître de maison tire alors un rideau, s'échappe, et deux tables apparaissent dressées ; les invités, en guise de menu, consultent leur partition, le chef préside en dirigeant. Le texte que déchaîne la musique est un collage, en plusieurs couches que la musique dégage par intermittences, de bribes de Barthes, Gide, Flaubert, La Fontaine, Châteaubriand, Michel-Ange. Une conversation déréglée, où rien ne s'échange, un pépiement, un jacassement perpétuels, des cris étouffés, des rires, de grandes colères ; une polyphonie de frissons de paroles, et çà et là l'épiphanie d'un vocable éclairé soudain. - Peu à peu les hôtes se lèvent, épuisent leur monologues dans la salle, s'en vont par les gradins et les galeries.

L'épilogue nous ramène le maître de maison, qui revient filer sa névrose, ourlée d'un quatuor qu'il renvoie bientôt. Le caprice s'aigrit ici, lesté de ressentiment, voire, nous semble-t-il, d'un peu de misogynie. Cette partie ne fait que reprendre les thèmes de la première, si allègre ; et rien, musicalement, qui pourrait nous surprendre encore.

Ce « caprice en trois tableaux », admirablement rendu par les interprètes ce soir-là, relève du beau projet d'un petit opéra « de conversation », léger, incisif, straussien, mêlant beaucoup de satire à la nostalgie. Lenot lui-même, pour la conception d'ensemble, cite *Capriccio* de Strauss, les *Madrigaux* de Bussotti, *Nouvelles Aventures* de Ligeti. Sa musique, singulière en ces temps-ci, s'affronte toujours à ce que la tradition lègue de plus inaltérable et aussi de plus simple (le contrepoint, la série), mais s'expose également à cet insaisissable (la grâce, l'harmonie, le charme) qui ferait, pour citer qui l'est assez souvent par le compositeur, l'attrait et la *résistance* de Mozart. Chaque œuvre, me semble-t-il, devient alors un pari, car cette musique se combat elle-même, se déchire entre un idéal d'emportement immédiat, et les techniques rêches qu'elle emploie pour y atteindre. Les réussites *(Dans le tumulte des flots II, Im fröhlichen Ton, Lied V)* sont alors de grandes merveilles : versons-y le volet central de ce caprice.

M.K.

QUINZIEMES RENCONTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DE METZ

20-23 novembre 1986

C'est dans une perspective en permanence ouverte que se sont tenues entre le 20 et le 23 novembre dernier les *Quinzièmes rencontres internationales de musique contemporaine* qui ont lieu tous les ans à Metz. La première constatation que l'on peut faire après avoir suivi le parcours intensif de ces trois journées consécutives est que ce festival mène un chemin très indépendant par rapport aux courants qui agitent périodiquement les milieux de la création. A l'image de son directeur artistique et compositeur Claude Lefèbvre, les orientations de ce festival restent depuis quinze ans fidèles à certains compositeurs, tout en s'imposant le devoir de réserver une place privilégiée soit à de très jeunes compositeurs dont on dit « qu'ils promettent », soit à des talents encore ignorés. Il n'est sans doute pas inutile, pour mieux comprendre le déroulement de ce festival, de rappeler que ces Rencontres ont inauguré les manifestations post-royannaises. A la fête de la musique contemporaine qui se présentait à Royan comme le grand marathon de la création où le pire côtoyait le meilleur, a succédé un festival qui, en perdant l'émulation un peu folle de la foire, avec ses surprises et sa saturation, a gagné en conditions et en organisations rigoureusement professionnelles. Nous pouvons affirmer que cette année, les Rencontres de Metz se sont présentées comme une série de temps forts. Nous y avons naturellement retrouvé ce que l'on pourrait appeler « les hauts dignitaires » de ces trois jours, en particulier K. Stockhausen et M. Kagel qui chaque année nous invitent à découvrir une œuvre nouvelle. Iannis Xenakis et Steve Reich marquaient par leur présence une étape non moins importante de ce festival. Autour de ces compositeurs qui formèrent en quelque sorte l'ossature des Rencontres, rayonnaient d'une part la toute jeune génération — Aldo Brizzi, José Luis Campana, François Pinot —, ceux qui ont déjà à leur actif des œuvres reconnues et appréciées — Ton de Leeuw, Tomas Marco, Klaas de Vries, Marek Kopelent, Michael Levinas, George Benjamin, Ivo Malec, Girolamo Arrigo, Claude Lefèbvre, Michel Tabachnik —, et ceux dont on peut dire qu'ils font figure de météores — Giacinto Scelsi, parce que chacune de ses œuvres (en l'occurrence ici il s'agissait de *Wo-Ma* pour voix de basse) est en elle-même une sorte de mythe inclassable ; et Volker Heyn dont la pièce pour saxophone solo que nous avons écouté en création française, *Buon natale fratello Fritz,* n'était pas sans « déranger » le bien fondé des théories musicales contemporaines. Le spectacle de Daniel Kientzy enfermé dans une sorte de cage symbolisant, je pense, l'enfer dans lequel l'homme se débat, avait, faute de contenu musical, un côté singulièrement, peut-être même volontairement gratuit. Il faut oser écrire ce genre de pièce et affirmer qu'il y est question de « retentissement du cosmos ».

Mais revenons à Karlheinz Stockhausen. Son œuvre, *Evas Zauber* (la magie d'Eve) présentée en création mondiale était très attendue, surtout depuis la déception générale que provoqua la création d'*Inori* (1973-74) pour un ou deux solistes et grand orchestre. Extraite de l'opéra *Montag aus Licht, Evas Zauber* est une pièce découpée en ce que le compositeur appelle « 22 scènes sonores », composées et spatialisées au préalable sur quatre pistes au studio de la WDR en 1985. L'atmosphère essentiellement onirique et mystique qui se dégage de cette œuvre d'une durée d'un peu plus de soixante minutes ne permet pas de définir précisément une anecdote. L'action tourne autour de deux instruments devenus personnages à multiples facettes : le cor de basset et la flûte alto. Un chœur d'enfants et un chœur d'adultes viennent soutenir la mise en scène mi-érotique mi-fantasmatique de ces deux

instruments. De même, le percussionniste et les trois joueurs de synthétiseurs présents sur scène se réfèrent musicalement à ces scènes acoustiques, « sonores », soit en s'identifiant structurellement à elles, soit en les imitant ou en les transformant. Il est dommage qu'une grande partie du public soit restée profondément sceptique face à cette œuvre. Si nous faisons abstraction de tout le rituel mystique qui accompagnent les spectacles de K. Stockhausen, il faut reconnaître qu'une étape a été franchie dans la maîtrise du son, étape qui permet au compositeur de renouer aujourd'hui avec son style, celui de *Gesang der Jünglinge* (1955-56) et *Hymnen* (1966-67).

Nous y retrouvons tout ce qui fait le génie de Stockhausen : une maîtrise totale de l'espace acoustique et scénique, lequel devient à son tour un facteur de rythme et d'écriture ; un travail minutieux de synthèse du son qui conserve toute sa puissance imaginative et onirique. Tout le langage stockhausénien que l'on connaissait par l'électro-acoustique est à nouveau présent par le biais de synthétiseurs programmés sur micro informatique et claviers MIDI. C'était peut-être cela la grande traversée du désert de Stockhausen à laquelle nous avons tous assisté, une reconversion radicale de son langage adapté à de nouveaux moyens difficiles à maîtriser. Stockhausen s'explique : — « Il est un fait — dit-il — que mon travail de « composition sonore » actuel témoigne de la 5ème révolution depuis 1950. La première eut lieu à partir de 1952/53 avec la musique concrète, musique de bande électronique et musique d'espace... puis la deuxième, à partir de 1963, j'ai commencé à élargir vers une musique de live-electronic... la troisième révolution était suscitée par le travail dans le studio de la WDR avec le grand synthétiseur EMS Synthi 100 et avec la table de rotation perfectionnée huit pistes pour *Sirius*... La composition avec l'ordinateur et le synthétiseur « 4X » à l'IRCAM nécessitait un quatrième recommencement... et c'est ainsi que commence la 5ème, par l'explosion du Studio Electronique mobile — donc par l'utilisation des synthétiseurs-jeux, devenus techniquement et financièrement accessibles — une mutation profonde et imprévisible du métier de compositeur. »[1]

Aussi, les méthodes nouvelles que Stockhausen a mis en place dans *Evas Zauber*, notamment le contrôle et la modulation du son, sa projection dans l'espace et la notation, loin de l'enfermer dans une image résolument stérile, ouvrent au contraire des voies de composition encore inexplorées. Qui avait, avant lui, imaginé des mélodies aux timbres si « essoufflés », rendues possibles par les fréquences peu tempérées et communes entre les voix d'enfants et la flûte sonorisée ?

La soirée Steve Reich avec des œuvres comme *New York Counterpoint, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* et, *The Desert Music*, version de chambre, s'imposa tout en laissant planer un sentiment de malaise « nécessaire ». Chez les répétitifs tels que Phil Glass par exemple, les claviers électroniques assurent à la mécanisation et au déplacement méticuleux des rythmes conçus dans une poésie d'horlogerie, un timbre avant-gardiste et — dirons-nous — technologique, alors que les œuvres présentées par Steve Reich, en particulier *The Desert Music*, ne pouvaient pas ne pas évoquer, par la présence des cordes et des instruments à vents, l'orchestration traditionnelle. Un violon répétitif suggère les poncifs d'un XIXème siècle devenu catatonique. Cette Amérique là nous a souvent renvoyé le miroir d'une Europe empêtrée dans sa nostalgie.

Quant au concert Kagel, personnalité toujours de grande envergure, il nous a troublé par des œuvres oscillant entre la mise en scène et l'écriture. En écoutant *Klangwölfe* pour violon et piano, il était clair que le grand Kagel comme le grand Chaplin n'est pas drôle. Il est aussi tragique. Or, ce violon étouffé (par la sourdine) nous semblait rester un gag qui ne faisait pas pour autant oublier qu'un travail fondamental n'avait pas été fait dans cette œuvre. Le film de Kagel présenté après deux de ses œuvres maîtresses, *RRRRRRR... : 5 pièces de jazz* et *Fürst Igor, Stravinsky*, appartient, quant à la mise en scène des objets quotidiens devenus instruments de musique, à la grande tradition d'*Acoustica*. Mais comment se fait-il que le style de Kagel devienne par moment redondant, comme si ses préoccupations n'étaient plus seulement musicales ?

Ces rencontres se terminaient par une fête concert à l'Abbaye des Prémontrés (30 km de Metz). La présence de Claude Lefèbvre comme compositeur avec *Mosella* pour orgue, deux trompettes et bande — pièce inspirée — nous convainc qu'un festival de musique contemporaine est aussi le résultat d'une intuition artistique.
— « Mon festival — explique Claude Lefèbvre —, je le compose, je le mets en scène. »

Danielle Cohen Levinas

1. *op.cit.*, K. Stockhausen, programme du concert du festival de Metz 86.

LA MUSICA

Une nouvelle revue de musique contemporaine est publiée à Rome, chez Edipan, qui, avec une présentation agréable, des interventions qualifiées, son format bizarre (c'est-à-dire carré comme le disque qui l'accompagne) et un 33 tours de musique nouvelle constitue une nouveauté heureuse en cette année. Il s'agit en fait d'une revue déjà existante, « La Musica 85 », mais totalement renouvelée, au plan de la présentation aussi bien qu'à celui du contenu. « Dans les prochains numéros, écrit Daniele Lombardi, nous voulons nous ouvrir plus largement aux courants internationaux, favorisant les contributions, les échanges, afin de créer une osmose plus vaste des idées. »

On trouve dans le premier numéro un entretien avec Armando Gentilucci, un article, en anglais, sur les pneumaphones (« instruments ou sculptures sonores réalisés par le groupe Logos de Gand »), plusieurs critiques d'une œuvre de Lorenzo Ferrero, *Salvatore Giuliano*, des analyses de la vie musicale (comme celle de l'évolution de la SIMC), un article de François Bayle, *Pro-position*, sur la nature « physique » de la musique.

Silvia Belfiore

La Musica
Trimestrale di musica contemporanea
Anno II, No. II - mars 1986
Viale Mazzini 6, 00100 Rome

UN PARI SUR LA CREATION

Archives d'une action musicale
Dole 1983-1986.
Gérard Chouquer, Pierre-Marie Cuny

On ne cesse de le déplorer, la création musicale, et tout ce qui la favorise, est cruellement centralisée à Paris. Des festivals comme ceux de Strasbourg ou de Metz constituent, dans ce gel, des brèches salutaires mais qui ne sont pas toujours le témoin d'une activité musicale authentiquement régionale. Il faut donc attacher un grand prix aux initiatives strictement locales comme celle de Gérard Chouquer et Pierre-Marie Cuny qui ont développé autour d'une station de radio (*Horizon Vert*, radio fm, 91.4 mhz) toute une politique de création et d'incitation musicales. Ils réunissent dans un livre de 140 pages les pièces documentaires et comme le journal de cette action. On trouve notamment trois dossiers concernant des compositeurs invités à venir travailler et présenter leurs œuvres à Dole : Griffith Rose, Alessandro Sbordoni, Alain Savouret. Trois noms que l'on retrouve sur un disque publié toujours par la collection « Formes Espaces Musiques », auxquels s'ajoute celui de Giacinto Scelsi ; son œuvre, *Natura Renovatur* (1967) pour 11 cordes, est interprétée par l'ensemble Alternance sous la direction de Luca Pfaff. Ce disque est exclusivement diffusé par Radio Horizon Vert, 30, av. Clemenceau 39500 Tavaux.

Collection Formes Espaces Musiques.
Diffusion Les Belles-Lettres

OLIVIER MESSIAEN
MUSIQUE ET COULEUR

entretiens avec Claude Samuel
éditions Belfond

On se souvient des entretiens qu'Olivier Messiaen avait accordés à Claude Samuel, parus en 1967. Vingt ans après, voici la poursuite de ces entretiens proposant une synthèse agréable à lire de l'univers profus du compositeur. Outre quelques modifications de détail apportées aux pages déjà publiées et quelques regroupements thématiques bien venus et pratiques pour l'étude, Claude Samuel a cousu les mises à jour qui s'imposaient. Au premier chef, l'évocation des grandes œuvres de ces vingt dernières années : *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* et les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, pour lesquelles Messiaen donne quelques repères analytiques. Mais ce sont surtout les deux derniers grands ouvrages qui proposent d'importants développements : *Des canyons aux étoiles* et le *Saint François d'Assise*.

Du *Canyon*, nous saurons presque tout ; de la commande refusée d'abord à Miss Alice Tully (qui finalement charma le maître en ayant osé serrer la patte d'un lion indien), jusqu'à l'escapade dans l'Utah avec Yvonne Loriod tenant le micro pour prendre encore quelques chants d'oiseaux. Si la musique de Messiaen est miroir de l'univers, elle est aussi album de vacances. Aussi, le récit des pérégrinations du compositeur vient-il documenter sa production d'une manière qui redonne un peu de contingence bienfaisante à l'emphase et au sublime. Nul doute, le propos de Messiaen précise et double son langage. Il devient clair ici qu'il remplit la fonction la moins couramment partagée par les compositeurs occidentaux : une restitution lyrique du réel au nom de l'invisible — acte de foi. Cette posture infuse passablement de naïveté, mais une naïveté théologique. Le ton de cette fausse candeur est inimitable. Il unifie étonnement la musique et les propos d'Olivier Messiaen en un faire toujours lisse qui contourne les concepts, soit qu'il les ignore, soit qu'il les dépasse.

Messiaen travaille pendant dix ans à la composition de *Saint François d'Assise*, dernière grande œuvre qui donne lieu ici à un long chapitre explicatif. Document donc de première main pour étudier l'ouvrage, au moins quant aux sources et aux articulations du livret, aux choix musicaux qu'il propose. Le parti-pris de ces entretiens est naturellement de ne pas dépasser un certain degré de technicité musicale afin de ne pas décourager un lectorat plus large, j'imagine.

Pages sur le « savoir transmis ». Ayant aujourd'hui quitté cette célèbre classe du Conservatoire de Paris où il avait « éveillé », incité plusieurs générations de compositeurs, Olivier Messiaen peut, dorénavant, porter un regard décanté et presque historique sur le sens de son enseignement au contact duquel se sont épanouis quelques grands. Pierre Boulez parmi eux. On trouvera là, par le professeur, l'évocation de quelques unes de ces séances fameuses qui nous était parvenue plus souvent par le récit d'évangélistes.

Ma préférence, je l'avoue, va au chapitre ornithologique, à peine retouché depuis la version 67 de ces entretiens — il se trouve juste augmenté d'un récent voyage en Israël qui nous vaut de connaître le Bulbul des jardins et l'Etourneau de Tristam. La minutie passionnée de Messiaen lui fait oublier la catéchuménie de la plus grande partie de ses lecteurs ; son prêche se change en une énumération virtuose et exhaustive du répertoire ailé. Citons encore, au titre des énumérations — une forme bien messiaenique — celle, littéralement essoufflante, de ses interprètes (pp. 223, 224), nimbant sa légendaire modestie. Le livre s'achève par une autre forme de litanie bien curieuse : « Les domaines visités » qui sont du pur Butor, résumé (à peine, à vrai dire)

de l'agenda du Maître pour ces deux dernières années, le dernier rendez-vous pris étant la création des *Petites esquisses d'oiseaux* (1986) par Yvonne Loriod le 26 janvier 1987 au Théâtre de la Ville, à l'occasion des dix ans de l'Ensemble Intercontemporain.

Il n'y a pas de livre plus indispensable à la connaissance d'Olivier Messiaen que ces entretiens-ci.

G.P.

ECLATS/BOULEZ

recueil dirigé par Claude Samuel

Editions du Centre Pompidou

Claude Samuel a beaucoup travaillé. Il vient de tresser, grâce à l'aide éditoriale du Centre Pompidou, une « guirlande de Julie » pour Pierre Boulez, sous la forme d'un luxueux in-folio. L'ouvrage a manifestement deux fonctions : celle de l'hommage — tous les soins qui l'entourent, son appareil (et son format) d'antiphonaire, le rendent digne d'honorer la figure souveraine de la vie musicale contemporaine — ; mais fonction aussi de vulgarisation ; ce Boulez illustré pourra peut-être regagner ceux des mains desquels était tombé jadis *Penser la musique aujourd'hui*. De fait, rien ne peut effrayer le néophyte — et c'est tant mieux — dans cet album où il est peu question de la musique de Boulez.

L'ouvrage opte pour une forme séduisante, et tout compte fait assez boulézienne, faisant alterner des entretiens et des commentaires. D'une part, les *Notations* — articles de Amy, Bonnefoy, Butor, Chéreau, Deleuze — article est parfois beaucoup dire — etc. D'autre part, le *Répons* en quoi consiste l'entretien que Pierre Boulez accorde à Claude Samuel. Boulez a toujours fait merveille dans ces conversations — ordonnées ici en différents thèmes —, ôtant au genre ce qu'il a de réducteur et souvent de trivial. Il redit là, certes, parfois, ce qu'il a dit ailleurs, mais tout ceci est enlevé avec vivacité et exactitude.

Le fil du discours est attrayant de sorte que chaque *Notation* paraît l'entraver plus qu'elle ne la documente — spécialement lorsque les « interventions » sont inopportunes ou négligeables. Toutes pâtissent de cette incrustation. La probité de l'hommage se devait de laisser parler des voix contestataires ; mais bien juste ce qu'il fallait. Sous la rubrique « Paternité contestée », s'expriment trois jeunes compositeurs (G. Benjamin, M.A. Dalbavie, Ph. Durville) dont on pourra trouver là les propos bien édulcorés. Je soupçonne les auteurs de les avoir fait passer *una corda*, à moins que le collecteur diligent ne les ait soigneusement tamisés pour ne pas ternir l'idylle qui devait tout envelopper, jusqu'à cette analyse graphologique qui risque d'encourager plus d'un à écrire désormais ferme et minuscule.

Reste que l'album tire un peu vers le « numéro spécial » que *Vogue Homme* eût pu consacrer à Boulez. La maquette est bien vilaine, il faut en convenir, et passablement ridicules le principe et le choix iconographiques. Ce n'est pas sans agacement que l'on considère le grand portrait moutarde de Moussorgsky que nous vaut une allusion pourtant bien passagère qu'y fait Boulez. Mais que dire des silhouettes de Berg, Debussy et quelques autres, déchiquetées sur fond de partitions ; effets destinés sans doute à séduire les lecteurs du *Reader's Digest* ! La vieille Histoire de la Musique de Jacqueline Jamin, qui enchanta notre enfance, avait plus de discernement, jadis. Je crois qu'elle citait Boulez, en fin de volume, mais sans le donner à voir. Elle m'avait bien fait rêver.

G.P.

EDOUARD HANSLICK

Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale

Trad. Charles Bannelier, revue et corrigée par Georges Pucher.
Introduction de Jean-Jacques Nattiez.
Christian Bourgois Editeur, 1986, 184 p. 80 F.

« Ce qui est bien connu n'est pas connu » disait Hegel. Ainsi a pu dormir le rare et très célèbre traité de Hanslick, absent de toute bibliothèque autant qu'actif dans toutes les mentalités. Ce texte illisible — au sens propre : la dernière édition française remontait à 1893 — n'était connu que par l'extériorité d'une caricature malveillante (triste figure de son auteur en Beckmesser), un ou deux jugements portés ailleurs (dans la critique musicale où Hanslick, observateur redouté, s'engageait non sans vigueur : « en écoutant le *Concerto* de M. Tchaïkovsky, je me suis rendu compte que la musique aussi pouvait puer »), et l'incroyable fécondité de sa descendance « formaliste ».

Hanslickiens, peu ou prou et sans le savoir, nous le sommes tous. La gazette musicale elle même a, semble-t-il, intégré l'injonction du Critique : écarter tout psychologisme, toute projection senti-menteuse, revenir à la chose, à l'œuvre même, au libre jeu des formes... En pleine quête fusionnelle d'art total (radieuse utopie wagnérienne), Hanslick a dégagé *en idées* le musical de sa gangue mimétique ou expressive. Il a extrait l'autonomie de l'objet du cœur de son immersion romantique dans le fouillis des sentiments et légué à la postérité l'autonomie possible d'un *regard*. Mais la séparation permet le retour : Hanslick, ouvrant tout grand le champ de la méthode, a permis que les méthodologies advenues pussent s'appliquer aux contenus contre lesquels elles s'étaient (avec raison) constituées : le vocabulaire expressif, le rapport au texte, le programme même — ces béquilles de la composition. L'histoire — consciente ou inconsciente — du formalisme post-hanslickien est celle de la découverte progressive de cet axiome : il n'y a pas d'objet rétif. L'objectité conquise de l'objet a débordé en « objectivité » des méthodes : « transcendantales », c'est-à-dire *constituant* l'objet qu'elles trouvent dans l'acte même de leurs choix méthodologiques. D'où la réconciliation *a-posteriori* — soulignée par Nattiez — de Wagner et de son bouc émissaire (« Hanslich »), qui ne disait après tout rien d'autre que la vérité devenue du wagnérisme.

Les éditions Bourgois rendent donc enfin notre « hanslickéime » à sa « conscience de soi » ! Elles offrent — belle couverture en sus — aux musiciens et au public français — qui pourront sortir de leur autisme — ce texte fondateur, d'ailleurs court. Jean-Jacques Nattiez ajoute une introduction plus que judicieuse qui fait aussi le tour, en amont comme en aval, de l'immense famille hanslickienne (Stravinsky, peut-être abusivement requis — voir l'opinion de Raymond Court sur un Stravinsky plus augustinien que formaliste (*Adorno et la nouvelle Musique*) — Boris de Schloezer, très curieusement oublié). Je ne ferai pas de réserves. La « réforme » de Hanslick est bien la rénovation effectuée de la possibilité même d'un jugement musical. Cette effectuation, Nattiez — autre filleul de Hanslick par la sémantique — s'en fait ici l'écho. La famille n'a pas d'ingratitude. S'il reste à parler *de* Hanslick, nous savons désormais mieux que nous parlons *grâce* à lui.

J.-Ph. G.

LEJAREN HILLER

Computer music retrospective

Wergo 60128

Il y a souvent dans l'histoire de l'avant-garde musicale quelques œuvres facétieuses et pionnières qu'on cite toujours sans pouvoir jamais les entendre. C'était un peu le cas de cette fameuse *Suite Illiac*, un des premiers produits musicaux de l'ordinateur, longuement concocté par Lejaren Hiller, assisté de Leonard Isaacson, sur le gros matériel de l'Université d'Illinois, entre 1955 et 1957.

Voici donc par ce disque l'occasion de démythifier la célèbre tentative qui consiste en un quatuor à cordes de quatre mouvements disparates stylistiquement — mais peut-on seulement parler de style ! — investigant chacun un aspect de la programmation informatique. La machine, pour la première fois, « sortait » des données permettant d'établir une partition confiée ensuite à des exécutants. L'œuvre a la bizarrerie d'un hybride ; purement expérimentale — aussi bien les quatre mouvements ne prétendent pas à autre chose qui s'appellent : Experiment 1 (Presto, Andante, Presto) Experiment 2 — le plus beau ! — (Adagio, ma non troppo), etc. A propos du 1er mouvement, Milton Babbitt parlait de « contrepoint spécieux » ; de fait tout paraît raide et gelé, mais à la manière divertissante de ces petits menuets automatiques que Mozart composait avec des jets de dés. Une musique d'« anticipation », en somme, qui a l'audace aujourd'hui touchante et démodée des intuitions de Jules Verne.

Ce quatuor, intégré à la production d'Hiller, est son 4ème. Le compositeur a toujours mené de front, avec un bel éclectisme, une esthétique traditionnelle et sa recherche informatique jalonnée d'œuvres souvent « mixtes ». Ce disque se présente donc comme une rétrospective de sa musique par ordinateur entre 1957 et 1985. Rien d'excitant ni de spectaculaire dans *Computer music for percussion and tape* (1968), *Persiflage pour flûte, hautbois et percussion (1977). An avalanche for pitchman, prima donna, player piano, percussionist and pre-recorded playback* (1968) est une fantaisie cryptocagienne qui fatigue extrêmement.

G.P.

CULTURE ELECTRONIQUE

CIME/UNESCO/Le Chant du Monde

C'est sans doute une loi de la production discographique : chaque fois que l'on enregistre une musique nouvelle sur un nouveau support (en l'occurence, des œuvres électro-acoustiques sur disque compact), les producteurs se sentent obligés de nous proposer non une pièce ou un auteur, ce qu'ils feraient pour un 33 tours, mais une anthologie du genre comme si cet enregistrement devait à jamais rester isolé, et qu'il importait donc de présenter le maximum de compositeurs de nationalités différentes travaillant avec les techniques électro-acoustiques les plus variées possible.

Tel est sans équivoque le but poursuivi par la Fédération Internationale des Musiques Electro-Acoustiques et l'Unesco qui éditent sur ce disque compact des œuvres primées au Concours International de Musique Electro-Acoustique de Bourges, à savoir : une pièce analogique instrumentale du canadien Yves Daoust, *Transparency* pour harpe et ordinateur du japonais Takayuki Rai, une bande électronique de l'argentin Ricardo Mandolini, sans parler du néo-zélandais Body, du suédois Zwedberg et du hongrois Patachich. Ces compositeurs sont inconnus, leurs esthétiques divergent ; aussi comme autrefois les « classiques favoris » de la musique expérimentale sous le saphir de nos pick-up, ce florilège de l'électronique au laser pâtit de son exhaustivité : toutes ces pièces s'annulent en raison de leur juxtaposition. Trop court pour se faire une idée de la personnalité de chacun, trop éclectique pour avoir une vision d'ensemble, ce disque qui voudrait initier le grand public à la musique électro-acoustique risque fort de n'intéresser que les professionnels qui pourront grâce à lui se remémorer quelques-unes des bonnes pièces du festival annuel de Bourges.

M.T.

HANS-WERNER HENZE

Intégrale des 5 Quatuors par le Quatuor Arditti

Wergo 60114/15

Le *Ier Quatuor* (1947), suite d'hommages à la tradition, intéressera surtout ceux, dit Henze, « qui veulent comprendre mon évolution, et les origines de mon écriture actuelle ». Signalons à qui voudrait se mettre sur les rangs la parution d'un volume d'études consacrées à Henze, en italien, chez Enaudi. Le *2ème Quatuor* (1952), le plus court, témoigne du combat de Henze contre la série : lutte qui, paradoxalement, lui inspire de belles pages : fallait-il renoncer si vite, se réfugier dans un éclectisme souvent velléitaire, et qui satisfait si rarement le bon goût ? Le quatuor suivant (1976) reprend un langage atonal exalté, d'un peu avant l'opus 15 de Schönberg : son écriture riche — qui renonce à d'autres timbres qu'un perpétuel legato — et sincère en somme emporte l'adhésion. « C'est un chant funèbre en un mouvement, à quatre voix, un motet instrumental, construit à la manière d'un ricercare. Les mots pour dire ce chant n'existent pas. » — L'avantgardisme du *4ème Quatuor* (1976), déclaré, se cantonne au premier mouvement, riche en modes de jeu divers, et aux agencements aléatoires du dernier, qui apparaissent également dans *El Cimarron*. Un adagio assez lourd, et trop long tout de même (15'27), vient tout révoquer : c'est là sans doute l'illustration d'une esthétique voulue de *musica impura*. Le *5ème Quatuor* (1977) est le plus étrange : une confession morcelée, des commencements de déclarations emphatiques (la partition est dédiée à la mémoire de Benjamin Britten), discours souvent interrompu, tournant court : beaucoup de maîtrise en cela, et une beauté certaine. — Il paraît inutile de louer encore, je crois, la perfection du jeu des Arditti, leur précision, l'élégance et la variété de timbres qu'ils mettent au service d'un enregistrement effectué sous la direction du compositeur.

M.K.

ALAIN MOENE

Babylone

Collection Musique Française d'Aujourd'hui

Erato STU 71562

Après avoir, un jour, entendu son *Trio* à cordes, il m'a semblé qu'Alain Moëne était le Vinteuil de Marcel Proust — le créateur retiré et secret qui jamais ne se trompe parce qu'il va vers la vraie vie, la vie enfin redécouverte, etc. L'écoute de sa *Babylone*, qui vient de paraître dans la collection MFA, me conforterait assez dans ce rapprochement, songeant à ceux que Proust opère entre l'art du vieux compositeur — mais Moëne n'est pas vieux ! — et la science méconnue d'un cabaliste, laissant à sa fille des grimoires illisibles.

La partition d'Alain Moëne, si elle n'a pas le parfum des « vols qui n'ont pas fui », a ceux d'une œuvre retrouvée en effet, comme retranscrite de ces textes babyloniens qu'elle prend pour substrat, découverts sur des tablettes d'argile — plus authentiquement, je veux le croire, que les *Bilitis* de Louÿs — (via cependant l'édition qu'en a donnée René Labat dant ses *Religions du Proche Orient*). « Ces textes — dit Alain Moëne — conçus il y a plusieurs millénaires, sont fonction des questions les plus fondamentales de notre vie et de notre mort. C'est avec le plus grand respect, et aussi la plus grande familiarité que je me suis attaché à leur restituer la musique qu'ils me dictaient. »

Donc : un long (57'47'') oratorio, quasi rupestre, pour cinq chanteurs — soprano, mezzo, tenor, baryton, basse —, huit instrumentistes — flûte, hautbois, clarinette, deux trombones. Je parlais du *Trio* à l'instant, à dessein, car voici le Trio à cordes de Paris qui a les faveurs d'Alain Moëne. Toute cette formation est placée sous la direction de Guy Reibel.

Pour tout dire : je ne trouve pas bien palpitants ces récits antédiluviens — parlent-ils du séduisant Nergal ou de Namtar, le messager des Enfers — et le traitement du mythe, recours en ces périodes troublées, nécessite, me semble-t-il, plus de « travail », plus de distance. Cependant, Moëne honore parfaitement le temps étale du récit, sa dimension sacrée, par une couleur instrumentale bien personnelle, une cantillation habile et non sans beauté.

Il me souvient qu'une *Niobé* de Pascal Dusapin complétait cet épique programme de création donné le 16 juin 1984 au Grand Auditorium de Radio France.

G.P.

SOMMAIRE DU NUMERO 1

ANTOINE BONNET : Sur Ligeti
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky
Une Œuvre du passage
FRANÇOIS NICOLAS: Visages du Temps: Rythme, Timbre et Forme
BENOIT JULLIEN : Partitions d'Architecture
DOSSIER HELMUT LACHENMANN
MARTIN KALTENECKER : Le rêve instrumental
HELMUT LACHENMANN : L'écoute est désarmée - sans l'écoute

SOMMAIRE DU N° 2

DENIS LEVY: Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?
JEAN-LOUIS LELEU: Le quoi et le comment
JEAN-PHILIPPE GUYE: Analyse du sens - sens de l'analyse
MARC TEXIER: Prière d'écouter
DOSSIER FRANCO DONATONI:
ANTOINE BONNET, FRANÇOIS NICOLAS: Franco Donatoni, une figure
ALAIN POIRIER: Trajectoires
ROBERT PIENCIKOWSKI: Sauf-conduit
FRANCO DONATONI: On compose pour se composer
FRANCO DONATONI: Processus et figure
DOCUMENTATION

DANS LES NUMEROS A VENIR

N° 4 : Juin 1987
MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet
ALDO BRIZZI : Le laboratoire du vide
MICHEL CHION
DOSSIER ELLIOT CARTER

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
.....
PAYS .....

Facultatif :
TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F (70 F pour les n°s 1 et 2)
Étranger : 90 F (80 F pour les n°s 1 et 2)

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :
4 numéros, à partir du n° .....
France : 260 F (220 F à partir du n° 3)
Étranger : 330 F (280 F à partir du n° 3)
Abonnement de soutien : à partir du 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :
ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

ENTRETEMPS, est une revue trimestrielle de musique contemporaine, composée sur Compugraphic 8400 par TRANSCOMPO, imprimée sur machines Heildelberg par SEF ; 38, rue des Maronites, 75020 PARIS ; montage et photogravure par STANDARD GRAPHICS ; 39, rue Guy Mocquet, 91700 SAINTE-GENEVIEVE-DES-BOIS.
Création graphique Frédéric BERARD pour Standard Graphics.

Dépôt Légal : 2.87 N° 454.